

GAZETTE

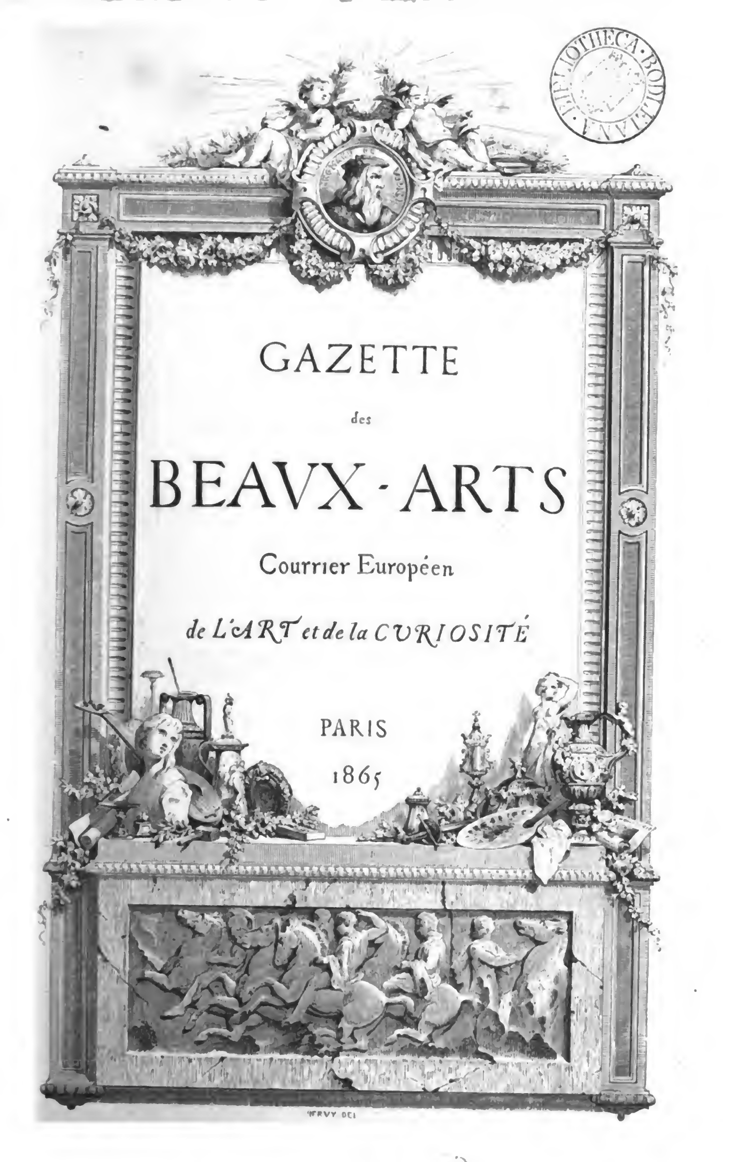
DES

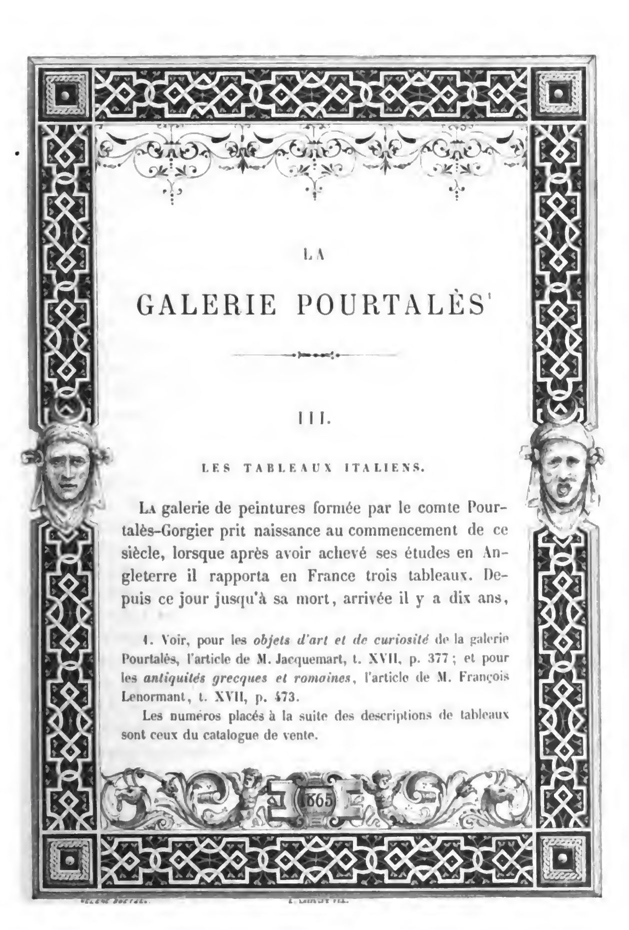
BEAVX-ARTS

—

TOME DIX-HVITIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1865



LA

GALERIE POURTALÈS[1]

III.

LES TABLEAUX ITALIENS.

La galerie de peintures formée par le comte Pourtalès-Gorgier prit naissance au commencement de ce siècle, lorsque après avoir achevé ses études en Angleterre il rapporta en France trois tableaux. Depuis ce jour jusqu'à sa mort, arrivée il y a dix ans,

1. Voir, pour les *objets d'art et de curiosité* de la galerie Pourtalès, l'article de M. Jacquemart, t. XVII, p. 377; et pour les *antiquités grecques et romaines*, l'article de M. François Lenormant, t. XVII, p. 473.

Les numéros placés à la suite des descriptions de tableaux sont ceux du catalogue de vente.

il ne cessa chaque année d'acquérir quelques morceaux précieux, si bien qu'aujourd'hui cette galerie compte 308 peintures parmi lesquelles beaucoup figureraient dignement dans les plus riches galeries nationales. Un très-grand nombre des tableaux remarquables qui la composent appartiennent aux écoles d'Italie, mais il n'en fut pas toujours ainsi. Avant que le comte Pourtalès n'habitât le bel hôtel, dans le goût de la Renaissance, qu'il s'était fait bâtir par M. Duban, presque toutes les toiles qui ornaient ses appartements de la place Vendôme étaient de peintres hollandais et flamands. Mais, la contemplation habituelle des chefs-d'œuvre de l'antiquité, qu'il achetait concurremment avec des peintures, lui firent peu à peu perdre tout goût pour les œuvres de ces maîtres qui saisirent et interprétèrent avec tant de charme l'intimité domestique et la gaieté familière. Bientôt même, n'éprouvant plus de plaisir à pénétrer avec Ostade et Teniers dans les chaumières enfumées, ou à suivre ces peintres dans les cabarets obscurs et au milieu des kermesses, il livra en un seul jour, à un marchand anglais, vingt-sept toiles, vingt-sept chefs-d'œuvre hollandais et flamands, pour les remplacer par des tableaux dus aux vrais héritiers de l'art grec.

L'œuvre peinte de cette galerie qui remonte le plus haut est de Fra Angelico. Miniaturiste par état, cet artiste a laissé peu de compositions importantes par les dimensions, mais un nombre considérable de petits panneaux couverts de figurines touchées avec une délicatesse si extrême, qu'il semble n'avoir voulu exprimer le corps que pour laisser transparaître l'âme. Le sujet représenté ici est Jésus-Christ chassant les démons d'un malheureux possédé (15). Le bras droit étendu, une baguette d'or à la main, Notre-Seigneur force six des serviteurs de Satan à abandonner un homme qu'un apôtre délivre des liens honteux dans lesquels il était retenu. Le miracle se passe au milieu d'une cour semée d'herbes émaillées de fleurs et devant deux pharisiens désignés par le turban qui couvre la tête de l'un. Cette scène, exprimée avec une naïveté presque enfantine, émeut parce que dans les personnages on retrouve cette candeur, cette bonté, cette simplicité qui font du Fiesole un homme exceptionnel, un artiste angélique. Pour opérer le miracle, le Christ ne commande pas au nom de sa toute-puissance; si son geste et son attitude ont la dignité qui convient à un Dieu, son visage est empreint de cette douceur ineffable qui est le caractère propre de celui qui « se laissa conduire à la mort comme un agneau », caractère que Fra Angelico seul a su rendre. Dans la figure réservée, soumise et convaincue de l'apôtre, nous lisons toute l'âme du Fiesole, de ce moine qui, pouvant commander, s'y refusa tou-

jours, de ce chrétien qui, n'exerçant son art que pour rendre hommage à Dieu, ne touchait à ses pinceaux qu'après lui avoir demandé ses inspirations.

Ce spiritualisme empreint de grâce, de tendresse et de béatitude, a d'autant plus lieu de nous étonner, qu'il s'est épanoui au milieu des descendants de ces rudes Étrusques, plus faits pour comprendre les mâles accents d'un Dante ou d'un Michel-Ange, que pour savourer les fruits délicats d'un Fra Angelico ou d'un Savonarole. Quel contraste, en effet, nous allons créer, si de ce petit tableau nous rapprochons le jeune homme vêtu d'un justaucorps brun bordé d'une fourrure blanche (87), ou la femme qu'une légende en partie effacée nous apprend être Smeralda Bandinelli (21), ou mieux encore cette vierge assise qui regarde en souriant son divin enfant auquel saint Jean-Baptiste offre des grenades, pendant que sainte Élisabeth chante avec un ange les mérites exceptionnels du fils de Dieu, et que l'archange saint Michel vêtu d'une robe d'or veille sur lui (126)! Dans le portrait de jeune homme nous reconnaissons la main de Lippi, dans celui de femme le style de Botticelli, et dans la Vierge la manière de Verocchio, le maître de Léonard de Vinci.

A l'ancienne école de Florence nous serions encore disposé à rattacher un charmant portrait de Pic de la Mirandole (133) : une figure si délicatement modelée qu'on pourrait la croire exécutée par un élève de Piero della Francesca, mort au moment où ce tableau a dû être peint, vers 1480. Ce profil distingué, qui se détache sur un fond vert portant les initiales P M, a été décrit très-exactement par Montaigne dans son voyage en Italie. « Je vis là (dans le palais ducal, à Urbin), dit-il, l'effigie au naturel de Picus Mirandula. Un visage blanc, très-beau, sans barbe, de la façon de dix-sept à dix-huit ans, le nez longuet, les yeux doux, le visage maigrelet, le poil blond, qui lui bat jusque sur les épaules et un étrange accoutrement. » Ce portrait, peint au XVe siècle et qui porte l'accent de la vérité, n'aurait-il pas été fait d'après nature? ne serait-il pas celui-là même que Montaigne a décrit?

Dans les maîtres du XVe siècle il est facile de prévoir l'avenir réservé à l'art florentin : Masaccio, Pollaiuolo, Ghirlandajo, Lippi et surtout Signorelli font pressentir Michel-Ange. Mais, à cet épanouissement superbe de grandeur il eût manqué quelque chose, si Fra Bartolommeo et André del Sarte n'y eussent joint la grâce et le charme. Bartolommeo était une de ces âmes douces et paisibles que l'amour de la tranquillité prédispose à subir la domination du génie. La parole enflammée et mystique de Savonarole le captiva et communiqua à ses figures un sentiment des plus profonds, une ampleur et une noblesse que nul n'a

dépassées. Formé par la vue des œuvres de Léonard, ses personnages sont dessinés si correctement et modelés si puissamment, qu'ils semblent se détacher de la toile, et personne avant lui ne sut les draper avec autant de goût, de naturel et de souplesse. Une *Annonciation* représente ce maître dans la galerie Pourtalès. La Vierge agenouillée, les bras croisés sur la poitrine, écoute avec recueillement et humilité les paroles de l'ange qui lui présente un lis, symbole de sa pureté inaltérable; au second plan se voient un évêque et saint François d'Assise, sur les traits amaigris duquel Bartolommeo a exprimé admirablement l'âme extatique. Trois médaillons ornent le soubassement de ce tableau et contiennent : saint Jérôme en prière, le Christ sortant du tombeau et l'ange conducteur de Tobie (54).

Une étroite amitié unissait Bartolommeo à Albertinelli qui l'avait connu chez Cosimo Roselli. Mais, tandis que Bartolommeo recherchait la société des savants et prenait l'habit des dominicains, Albertinelli menait joyeuse vie et ouvrait une belle auberge près la porte San Gallo, à Florence, heureux, dans son nouvel état, de ne plus avoir à redouter les critiques de ses anciens confrères et de ne plus compter que des amis, de gais compagnons, qui louaient le bon vin qu'il leur servait. Aussi Vasari, en le surnommant un second Bartolommeo, lui a-t-il donné un titre que la postérité n'a point confirmé. « Pour peindre en quelque partie l'image vénérable de Notre-Seigneur, a dit Michel-Ange, ce n'est point assez qu'un artiste soit grand et habile, je soutiens qu'il lui est nécessaire d'être saint, pour que l'Esprit-Saint puisse inspirer son entendement. » Non, Albertinelli ne fut pas un second Bartolommeo; de ce maître, il n'eut le sentiment qu'à la surface, sans que jamais il ait pu donner à ses vierges et à ses saintes cette pureté virginale, cette élévation à la fois douce et fière qui attirent et captivent dans celle du *frate*. Nous ajouterons même que, n'ayant aucune estime pour les œuvres qui se recommandent seulement par la vigueur et le ressort, il lui est arrivé souvent, en cherchant trop la grâce, de tomber dans la rondeur et la mollesse. La *Sainte Famille* de la galerie Pourtalès est un tableau d'Albertinelli, important par ses dimensions. La Vierge, assise sur un tertre, à l'ombre d'un palmier, tient sur ses genoux l'enfant Jésus vers lequel saint Jean-Baptiste s'avance, portant de sa main gauche une croix autour de laquelle s'enroule une banderole avec ces mots : *Ecce agnus Dei*. Prophète déjà, il salue dans le fils de Marie l'Homme-Dieu qui délivrera l'humanité et qui le bénit de sa main droite levée. Dans le fond, près d'un aqueduc en ruine, saint Joseph regarde le groupe saint vers lequel il dirige ses pas (3).

La grâce qu'on admire dans les œuvres de Bartolommeo et qui dégénéra parfois en manière chez Albertinelli, nous la retrouvons portée à un degré supérieur dans les ouvrages d'André del Sarte. Quel charme! quel attrait dans cette jeune femme vêtué d'une robe bleue, serrée à la taille



PORTRAIT DE LUCREZIA DEL FEDE,

par André del Sarto.

par un ruban jaune et garnie de bandes violettes! Son col élancé et mince porte une tête adorable de simplicité et de candeur, nous allions dire virginales, si dans ces traits nous n'avions reconnu la beauté qui fut si fatale au trop faible Vannucchi. Oui, ce portrait de femme, conservé pendant trois siècles dans la maison et par les descendants du grand maître, est celui de Lucrezia del Fede, jeune et modeste encore (10). Peut-être est-il une de ces peintures auxquelles Vasari a fait allusion lorsqu'il nous apprend qu'Andrea, ayant achevé le portrait d'un de ses

amis, et voyant qu'il lui restait des couleurs et de la chaux, prit une toile et appela sa femme : « Viens, dit-il, afin que l'on voie à quel point tu es bien conservée à ton âge et en même temps combien tu es loin de ressembler à tes premiers portraits. » Quoi qu'il en soit, cette peinture exécutée avec légèreté et limpidité, sans lumière vive comme sans ombre, remonte aux débuts du maître, lorsque Lucrezia venait poser dans le cloître de l'Annunziata pour la *Nativité de la Vierge.*

Après André del Sarte, il ne nous reste plus, parmi les grands Florentins, qu'à parler d'Angelo Bronzino, le maître choisi entre tous les académiciens pour conduire, avec Vasari, Cellini et Ammanati, le deuil de Michel-Ange. Quelques amateurs veulent voir dans l'admirable portrait qui fit partie de la collection du prince de Canino, non pas une œuvre du Bronzino, mais une production de Sébastien del Piombo, sous le nom duquel il a été gravé par Fontana. Rapprocher, disent-ils, ce portrait d'un autre également conservé ici et qu'on peut classer parmi les excellents du Bronzino, c'est affirmer qu'ils ne sont pas sortis d'un même pinceau; c'est accuser la distance considérable qui sépare les deux maîtres. Combien ce jeune homme (22), vêtu d'un justaucorps noir, qui tient d'une main sa bourse et de l'autre, levée, une miniature, va paraître dessiné avec roideur, peint avec sécheresse, si vous le placez à côté de ce gentilhomme élégant, noble et fier, qui porte avec une grâce inimitable son justaucorps noir couvert de crevés et de boutons de même couleur! Quel autre qu'un grand maître a pu donner une si belle tournure à ce jeune noble qui appuie avec une aisance adorable, avec un goût parfait, sa main délicate et fine sur la hanche, tandis que sa main droite pose sur un livre que ses doigts entr'ouvrent (114)? Nul doute que ces œuvres superbes ne soient bien inégales en beauté; mais quelques années écoulées entre la création de ces portraits ne suffisent-elles pas pour expliquer les différences qu'on peut y remarquer? Il nous paraît d'ailleurs plus facile de trouver une grande analogie entre ces deux œuvres, que de découvrir un rapport quelconque dans cette peinture d'une exécution précieuse et lisse, d'une couleur harmonieuse mais froide, et d'une composition calme et distinguée, avec les tableaux de Sébastien del Piombo qui montrent à Florence, comme à Londres et à Paris, un faire robuste, ferme et généreux, un coloris empâté, roussi et giorgionesque. C'est le plus souvent par le dessin des mains qu'on peut aisément reconnaître les maîtres: eh bien, plus nous étudions ce portrait, et plus il nous semble impossible d'établir une parenté entre ces mains, si exquises de distinction et de proportion, et celles démesurément longues que le Piombo a données à tous ses personnages. Mais toujours est-il, — et cela



ANTONELLO DE MESSINE PINXᵗ GAILLARD SCULPᵗ

PORTRAIT DE CONDOTTIERE

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon Paris

est le point important, — que ce portrait est un chef-d'œuvre qui n'a rien à redouter du voisinage des grands maîtres, un portrait digne de servir de pendant au magnifique tableau du Bronzino qui figure dans le Salon carré du Louvre.

Le nom de Sébastien del Piombo nous amène tout naturellement à parler des peintres vénitiens et d'Antonello de Messine, que son long séjour à Venise nous autorise à mettre en tête de cette école avec le portrait merveilleux qu'il a signé et daté : 1475 *Antonellus Messaneus me pinxit* (11). Loin de chercher, dans cette peinture, à idéaliser son personnage, Antonello n'a voulu qu'en rendre les accents individuels. Le développement accusé des pommettes, l'épaisseur des lèvres énergiquement serrées l'une contre l'autre et la forte saillie de la mâchoire sont autant de traits qui spécialisent l'individu. Son regard fixe et assuré qui pénètre jusqu'au fond de l'âme, et certains détails, tels que la cicatrice à la lèvre supérieure, désignent en lui un homme habitué au commandement, familier avec les hasards des combats, pour tout dire un terrible condottiere. Il n'est pas, jusqu'à l'exécution précise et ferme de ce chef-d'œuvre, bien supérieur aux portraits d'Antonello conservés à Venise, qui n'ajoute à l'impression produite par cette tête vivante qui commande encore le respect et la crainte.

La touche minutieuse et sèche qu'on remarque dans les œuvres d'Antonello et des maîtres du XVe siècle va devenir — et à Venise plus que partout ailleurs — nourrie et fondue. Grâce aux procédés de van Eyck apportés des Pays-Bas en Italie par Antonello, les contours vont perdre de leur rigidité, les teintes différentes en pouvant se marier vont amener la dégradation des plans et donner naissance à la perspective aérienne. Jean Bellin fut un de ceux qui entrèrent avec le plus d'autorité dans la voie nouvelle. Son tableau votif (17), une des gloires de la galerie Pourtalès, ne présente pas cette religieuse symétrie qui préside d'ordinaire à l'arrangement de ses compositions. La Vierge n'est pas, suivant le goût de l'époque, assise sur un trône, entourée de chaque côté par des saints. Elle occupe la droite du tableau et étend, en signe de protection, sa main sur la tête du donateur présenté au divin enfant par saint Paul, saint Georges et deux saintes. Chose remarquable, la couleur de ce tableau est riche et intense, la touche en est mâle et suave tout à la fois, et cependant, en face de cette œuvre, l'âme est plus fortement impressionnée que les yeux ne sont charmés. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'intimité du sentiment peint sur tous ces visages impassibles, mais intérieurement émus. La tête du saint Georges, et plus encore celle de la sainte qui tient une palme étonnent par la simplicité et la noblesse du caractère. Toutes

les figures de cette œuvre admirable, digne de prendre place au Louvre. sont modelées d'un pinceau ferme, large et gras, sans petitesse dans le détail. Ce n'est qu'après avoir joui du sentiment de grandeur que fait naître la vue de ces têtes superbes, ce n'est qu'après avoir épuisé les sensations agréables qu'éveille en nous l'harmonie éclatante des couleurs, que l'œil aperçoit et recherche curieusement les détails qui plaisent par leur richesse et leur délicatesse. L'épée du saint Paul, les boutons et le collier du donateur, le voile couvert de perles et brodé d'or de la vierge, les draperies et les petits ornements qui font bordure sont des merveilles de finesse qui amusent sans rien retirer à l'effet du tableau[1]. Ah! c'est que si Bellin et les maîtres de la Renaissance virent de près la nature, ils surent la voir en artistes qui entendent subordonner les parties à l'ensemble.

Véronèse est encore un de ces peintres qui regardèrent la nature sans se laisser dominer par elle. Dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* (123), où il s'est représenté avec Titien assis à une table, auprès de Notre Seigneur servi par un valet et une servante étonnés de la scène à laquelle ils assistent, on remarque des expressions de têtes plus étudiées que d'ordinaire. Mais la fatigue d'une main devenue par les ans impropre à exécuter les créations d'une imagination toujours jeune se laisse d'autant plus voir dans cette toile, qu'une œuvre de l'âge mûr, traitée avec une grande légèreté de pinceau, lui fait face. Quel air de santé respire cette jeune patricienne! Fière de sa beauté opulente, elle paraît n'avoir d'autre souci que de nous faire admirer ses riches attraits qu'une robe bleue, montante jusqu'à la gorge, dissimule à grand'peine. Insouciante des choses de l'esprit, si elle tient un livre dans sa main gauche, soyez bien persuadé que ce n'est que par contenance. A côté d'elle, sur une table, est posé un petit chien, à longs poils rendus d'un pinceau gras et souple, qui ferait le désespoir d'un Desportes ou d'un Weenix[2] (124).

L'école de Venise peut encore réclamer un curieux portrait donné au Mantegna et qui nous montre un homme d'une cinquantaine d'années, avec de longs cheveux blonds tombant sur ses épaules couvertes d'un manteau fourré. Dans sa main droite, il tient une petite banderole qui devait autrefois porter le nom de l'artiste. Au loin, à travers une fenêtre ouverte, on aperçoit une ville étagée sur les flancs d'une colline, un paysage accidenté qui rappelle ceux de Cima da Conegliano. Si on retourne

1. Ce tableau, légué par testament au sculpteur Canova par le cardinal Rezzonico, a été acquis de l'évêque Canova, frère et héritier de cet artiste.

2. Ce tableau, qui a fait partie de la galerie d'Orléans, a été gravé par Romanet.



LA VIERGE AU DONATEUR



LA VIERGE A LA TIGE D'ANCOLIE, PAR LUINI.

le tableau, on voit au verso le peintre avec sa maîtresse au milieu d'un palais magnifique (82).

Moroni, élève de Bonvicino, qui avait étudié sous Titien, doit être aussi rangé parmi les peintres vénitiens. Vecelli avait en grande estime son talent, et pour le prouver Tassi raconte qu'un jour un gentilhomme de la famille Albani étant venu demander son portrait à Titien : « De quel pays êtes-vous? lui dit le maître. — De Bergame. — Comment! vous êtes de Bergame, et vous venez ici pour avoir votre portrait de ma main, quand vous avez chez vous un Moroni qui s'y entend mieux que moi? » Éloge excessif que M. Charles Blanc a réduit à sa valeur véritable dans une appréciation juste et délicate tout à la fois. « Moroni, a-t-il dit, n'est pas de la force du Titien, parce qu'il n'est pas vraiment un peintre d'histoire et qu'il n'a pas cette faculté de voir en grand qui donne du prix à tous les détails en y faisant pénétrer la signification de l'ensemble. Il sait mieux peindre son modèle que lui trouver une attitude saisissante, ou dont la simplicité même ait été choisie. Où il est excellent, c'est dans le maniement du pinceau, dans le rendu des étoffes et des chairs, dans le mouillé du regard, dans l'expression de la vie, non pas de la vie qui pense, mais de la vie qui respire, en d'autres termes, dans cette ressemblance physique à laquelle un grand peintre ajoute toujours la ressemblance morale. » Jugement excellent, qui semble avoir été écrit en face même du portrait de la Galerie Pourtalès, qui représente un homme âgé, vêtu de noir et tenant une lettre dans sa main droite (90).

Maintenant, il nous faut revenir en arrière de quelques années, pour nous occuper d'un chef-d'œuvre de l'école milanaise. La *Vierge à la tige d'ancolie* est un tableau digne en tous points de Léonard qui l'aurait volontiers signé (76). Luini, tout en prenant à son maître ce qu'il a de suave, de gracieux et de tendre, au point qu'on a peine souvent à se persuader que ses œuvres ne soient pas du Vinci, Luini a su cependant conserver un style et un faire très-personnels. Ses enfants, avec leur nez écrasé, leur bouche large et souriante qui leur donne presque un air de parenté avec ceux du Corrège, se font aisément reconnaître des enfants du Vinci. Mais, c'est surtout par l'exécution que Luini se distingue de Léonard. Son dessin moins précis, sa touche plus fondue et moins légère, notamment dans les ombres, ont rompu avec toutes les traditions du XVe siècle, et appartiennent bien entièrement au XVIe. C'est ce qu'on peut observer dans cette Vierge d'une beauté si pure qui met une tige d'ancolie dans la main de l'enfant Jésus debout sur une pierre, auprès d'une bible ouverte au passage qui prophétise sa triste destinée. Nous eussions vivement désiré faire re-

produire hors texte cette œuvre, assez parfaite pour avoir figuré pendant nombre d'années dans le palais des rois d'Espagne, à Madrid, sous le nom du Vinci ; mais le comte Pourtalès nous a devancé depuis longtemps en confiant la reproduction de ce chef-d'œuvre à M. Joseph Franck[1].

L'école milanaise compte d'autres œuvres distinguées, parmi lesquelles nous en signalerons deux du Solario. Dans cette Vierge, avec l'enfant Jésus qui entoure de ses bras le cou de sa mère (107), nous retrouvons bien la tendresse exprimée avec tant d'art dans le tableau du Louvre ; mais une facture molle et une certaine rondeur dans les formes des corps et dans les plis des vêtements nous font réserver notre admiration pour la tête de *saint Jean*, posée sur un vase de cristal qui la reflète (116). Les narines légèrement gonflées respirent encore la vie, la bouche entr'ouverte semble vouloir encore prophétiser ; mais la mort a éteint les yeux et répandu sur cette tête ses teintes livides, sans altérer la finesse extrême des traits. Cette tête peinte avec émotion, pour un donateur qui, deux fois, a fait tracer son portrait sur le pied du vase, est signée et datée : *Andreas de Solario fac.* 1507 ; et on en connaît, dans la collection du Louvre, un dessin attribué depuis longtemps à Léonard, de la main duquel il est digne.

Comme le Vinci, Raphaël ne figure, dans la galerie Pourtalès, que par les œuvres de ses élèves. Mais qui peut de nos jours prétendre à posséder des toiles de ces maîtres souverains? Tout d'abord, nous sommes attiré par le portrait d'un jeune homme représenté les deux mains posées sur le pommeau d'une épée, et dont le visage se détache en lumière sur le feuillage d'un oranger (96). Une fleur cueillie à cet arbre orne la fente de son vêtement noir. En face de cette figure sérieuse et noble on se sent pris du désir de connaître l'auteur de ce portrait qu'une légende : *Clarior hoc pulchro regnans in corpore virtus*, semble dire être le portrait d'un prince. Mais, hélas! l'histoire de la peinture est pleine de mystères. Le jeune homme noir du Louvre qui était attribué, il y a quelques années, à Raphaël, est aujourd'hui donné au Francia, sans que personne puisse, pour l'une ou pour l'autre de ces attributions, produire des raisons solides. Dans la collection du prince de Canino, le portrait d'homme qui nous occupe aujourd'hui était désigné comme une œuvre de Raphaël ; actuellement le livret de la vente Pourtalès dit de Lucas Penni. Respectons cette dernière dénomination, puisque nous ne pouvons en donner une meilleure, et sachons admirer cette peinture pour ses qualités propres.

1. Ce tableau a été aussi gravé, mais fort mal, par Josef Gomez de Navia. Il a fait partie de la collection Nieuwenhuys.

Un autre portrait (97), qu'une longue inscription écrite sur trois lignes, nous apprend être celui du cardinal Cibo à l'âge de vingt-deux ans, appartient également à l'école de Raphaël. Inférieur au précédent, il tient encore de plus près au Sanzio; aussi l'a-t-on attribué à Perino del Vaga, qui, mieux que tout autre, sut se conformer aux préceptes du maître.

Garofalo, bien que né à Ferrare, appartient quelque peu cependant à l'école romaine. Captivé, comme tant d'artistes éminents, par le génie de Raphaël, il chercha à unir la manière du plus grand des peintres à celle de Lorenzo Costa, un de ses premiers maîtres. Cette préoccupation se retrouve particulièrement dans la *Sainte Famille* que nous avons sous les yeux (58). La composition, divisée en deux groupes bien distincts par un berceau, présente d'un côté saint Siméon, sainte Élisabeth agenouillée et saint Jean-Baptiste : de l'autre, la Vierge, l'enfant Jésus, le pied droit posé sur son berceau, sainte Anne assise, saint Joseph et un autre personnage. Un second tableau de Garofalo nous montre ce maître cherchant l'élégance du Parmesan dans une *Samaritaine* s'avançant, un vase sur la tête, vers Jésus assis auprès du puits de Jacob : fait curieux à signaler, si toutefois nous ne nous trompons pas en attribuant à Garofalo une peinture ferraraise donnée par le catalogue à Jules Romain (102).

Plus que Garofalo, Ludovico Mazzolini a su conserver les caractères de son école. Habile à rassembler dans un petit cadre un nombre considérable de figures, à les faire mouvoir, et à modifier le caractère des têtes; supérieur dans l'art de peindre avec un fini des plus précieux les moindres détails de l'architecture, Mazzolini s'est plu à disposer ses compositions en gradins, à faire monter et descendre à ses personnages de riches escaliers ornés de bas-reliefs merveilleusement ouvragés. Le *Christ* présenté au peuple par deux esclaves de Pilate (88) est un des spécimens les plus complets qu'on puisse trouver de ce maître, dont les œuvres sont si difficiles à rencontrer que Vasari, Lomazzo et même Barrulfaldi ne les ont que très-imparfaitement connues.

Quand nous aurons signalé un précieux portrait de profil que Parmesan a fait de lui-même (94)[1] et un curieux tableau représentant Adam assis auprès d'Ève couchée à terre (131), tableau dont le dessin exact et un peu sec ainsi que le coloris, sans tonalité puissante, font penser à Rondinello[2], il ne nous restera plus guère qu'à parler des peintres bolonais. Francesco Francia, le chef de cette école qui deviendra prépondérante en Italie avec les Carrache, montre ici deux tableaux. Dans l'un, la Vierge sou-

1. Ce portrait a été lithographié dans la collection Denon.
2. Ce tableau provient de la collection Giustiniani.

tient l'enfant Jésus debout sur un mur près de saint Joseph, dont on ne voit à droite que la tête (57); dans l'autre, provenant d'Espagne, la Vierge a sur ses genoux l'enfant Jésus, qui porte une boule de cristal dans laquelle se reflète le ciel, et qui bénit saint Jean-Baptiste qu'un archange lui amène (56). Bien différents sont les jugements que portèrent sur les œuvres de ce maître Raphaël et Michel-Ange. Tandis que le peintre du Vatican écrivait à Francesco qu'il ne connaissait point de vierges qui fussent plus saintes, plus belles et plus parfaites que les siennes, le peintre de la chapelle Sixtine rencontrant le fils du Francia lui disait avec son aigreur habituelle : « Ton père sait mieux faire les figures vivantes que les figures peintes. » A notre époque, c'est le jugement de Raphaël qui a prévalu, et avec raison. Mais ne porte-t-on pas trop haut le talent du Francia, et dans l'éloge de Raphaël ne devons-nous pas faire une large part à la politesse? Évidemment oui. Si les vierges du Bolonais laissent lire sur leur front la pureté, dans leur regard assuré l'innocence, et sur leur bouche sans sourire une tendresse sévère, elles manquent d'animation et montrent une plénitude de formes qui souvent dégénère en lourdeur. Il faut oser le dire, Francia fut un peintre sage plutôt qu'un artiste ému, un peintre qu'on ne peut placer au rang des artistes souverains sans l'exposer — toute proportion gardée — à une réaction analogue à celle qui frappe les Carrache si exaltés au XVII[e] siècle et si dédaignés de nos jours. Annibal et Louis Carrache sont cependant des maîtres; et pour le prouver il suffit de rappeler les fresques du palais Farnèse et de voir la Bacchante du musée Pitti, ou celle de la galerie Pourtalès. Que cette bacchante (39) couchée sur une draperie jaune, et à laquelle un satyre couronné de pampres offre une corbeille de fruits, ne soit qu'une simple villageoise aux formes épaisses, nous en convenons. Mais comme la vie circule bien dans ce corps modelé avec puissance! comme on reconnaît dans ces lignes accusées avec franchise l'artiste, instruit à fond de son art, qui n'a besoin d'aucune réticence ni d'aucun subterfuge de touche ou de couleurs pour masquer son ignorance[1]! Peintres qui vous croyez réalistes parce que vous faites laid, étudiez cette bacchante et vous en retirerez un grand enseignement.

Ce naturalisme, tout de concessions faites aux maîtres du XVI[e] siècle, ne pouvait satisfaire une nature ardente à l'excès comme l'était celle du Caravage. Aussi, après avoir reçu quelques conseils des Carrache, ce peintre ne tarda-t-il pas à se séparer d'eux et à devenir le chef des *natu-*

1. Ce tableau a été vendu en 1809 par Lebrun, qui l'a fait graver dans son catalogue sous le n° 71; il a fait aussi partie de la collection de sir G. Boyer, à Londres.

ralisti. Regardez cet homme à la chevelure épaisse et noire qui porte si gaillardement sa moustache relevée et qui tient dans sa main un éperon d'or (29), et vous resterez convaincus que pour le Caravage la correction du dessin et l'arrangement d'une composition passaient bien après la bravoure de l'exécution. La beauté, Amerighi ne la connut pas, mais, en revanche, il vit et rendit la nature avec force, et nul peintre, depuis lui, n'a manié le pinceau avec plus de vaillance. Sa manière farouche lui rallia d'autant plus vite un grand nombre de partisans, qu'elle rompait ouvertement avec la fadeur et l'exagération pleine de pédantisme de l'école académique alors dominante. L'impulsion qu'il imprima à la secte des *naturalisti* fut si grande, que pendant longtemps les artistes italiens cherchèrent à obtenir ses effets violents, en opposant des masses d'ombres vigoureuses et opaques à des lumières vives et factices. Guerchin, comme le Caravage, racheta ses fautes contre le goût et les convenances par des effets saisissants. Ses qualités et ses défauts se retrouvent dans une *Vierge* prenant, des bras de saint Joseph, Jésus endormi et se retournant vers un ange qui joue du violon (64) [1], ainsi que dans un *saint Martin* costumé à la mode du XVII[e] siècle (55). Feti, plus encore que Guerchin, appartient à l'école des *naturalisti*. Le tableau de *Tobie* s'avançant, conduit par l'ange, vers son vieux père aveugle pour lui frotter les yeux avec le fiel du poisson qu'il a retiré de l'Euphrate, offre des têtes d'une laideur et d'une trivialité repoussantes. La mère de Tobie et la servante sont des types pris dans la rue, sans le moindre choix (53). Et cependant tous ces personnages sont peints avec une vigueur de touche, une puissance de modelé et un accent de vérité tels, qu'il nous faut applaudir à cette individualité si fortement trempée.

Le Guide, lui aussi, se laissa entraîner par l'exemple du Caravage. De sa jeunesse on connaît quelques tableaux ne tendant à rien autre qu'à reproduire exactement la nature. Mais conseillé par Annibal Carrache, impatient de déposséder Amerighi de sa gloire, il comprit bien vite qu'il arriverait plus sûrement à la renommée en réagissant contre des doctrines déjà surannées plutôt qu'en s'en déclarant le champion attardé. Aux noirs intenses, aux lumières vives du Caravage, il substitua une lueur douce qu'il fit pénétrer jusque dans les ombres, et aux laideurs intentionnelles de l'école il opposa un type qui n'était pas la beauté, mais qui touchait au gracieux et au joli. Le conseil fut bon, et le Guide triomphant fit pâlir la gloire du Caravage. *Saint François d'Assise*, les mains croisées sur sa poitrine, devant un crucifix placé contre une roche (70);

1. Collection Denon.

Erigone soulevant le voile qui lui dérobe les raisins sous la forme desquels se cache Bacchus (67)[1] et *Salomé* portant la tête de saint Jean-Baptiste (67)[2] sont trois toiles appartenant à cette dernière manière.

De l'école de Bologne on peut faire descendre tous ces peintres qui, dans des visages d'une beauté régulière et fine, ainsi que dans des formes arrondies, cherchèrent une grâce affadie. Sasso Ferrato, le peintre par excellence des communautés religieuses, compte ici plusieurs de ses *Vierges*, toujours les mêmes avec leurs yeux dévotement baissés et leurs mains jointes. Carlo Dolci, qui dispute à Sasso Ferrato les faveurs des congrégations, a un *Christ* descendant aux limbes, traité avec un pinceau d'une délicatesse et d'une douceur vraiment merveilleuses (47)[3], une *Vierge* sur le visage de laquelle coulent deux grosses larmes, et une *sainte Catherine*, vêtue d'une robe de soie à reflets changeants qui enlèvera tous les suffrages des dames. Mais soyons circonspect, ne nous montrons point trop rigide dans nos sentiments, et que l'exemple de Penthée déchiré par sa mère et ses parentes nous apprenne à ne point contrarier les femmes dans leurs affections.

Bien d'autres œuvres mériteraient encore d'être signalées, et en première ligne le *Pont du Rialto* (26), toile lumineuse du Canaletto et la tête de *Sibylle* écoutant la voix des dieux qui inspirent ses chants (51), figure superbe due au Dominiquin que le respect du Poussin et les jugements de la postérité ont vengé des dédains injustes de ses contemporains. Mais comment parler de tous les tableaux, intéressants pour l'histoire de l'art, qui se trouvent dans cette magnifique galerie? Force est bien, au milieu de tant de richesses, de faire un choix sévère et de n'entretenir nos lecteurs que des morceaux les plus saillants, d'autant qu'il nous reste encore à passer en revue bien des chefs-d'œuvre appartenant aux écoles française, allemande, hollandaise et espagnole, chefs-d'œuvre qu'un juge plus compétent que nous, M. Paul Mantz, analysera dans le prochain numéro.

ÉMILE GALICHON.

1. Ce tableau a été gravé dans la galerie du duc d'Orléans par Hubert; on en connaît aussi une gravure par Vermeulen.

2. Ce tableau, qui a appartenu à de Seignelay, fils de Colbert, a été gravé dans la galerie d'Orléans, par Maviez.

3. Ce tableau décorait autrefois la sacristie d'un couvent de Florence.



L'ART FLAMAND



Dans l'histoire générale de l'art, une place d'honneur appartient à l'art flamand. Pris entre l'art français et l'art hollandais, il s'en détache sans violence, mais sans confusion possible. Il semble même les dominer, non par le nombre des peintres qu'il a produits, mais par la valeur transcendante de quelques-uns, et surtout par le privilége singulier qu'il a eu d'ouvrir à tous les deux, aussi bien qu'à l'art allemand et à l'art italien lui-même, les voies de la peinture moderne.

Aussi, l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, ce vaste monument du goût contemporain, a-t-elle consacré à l'art flamand un volume tout entier. On l'y voit apparaître avec les caractères divers qui le distinguent, on y peut suivre sa marche à travers les siècles, depuis le jour glorieux où les van Eyck lui donnèrent naissance, jusqu'à la sombre nuit où Ommeganck le remit, transi de vieillesse et de froid, aux mains de l'École belge. Une série de plus de cent biographies raconte pas à pas la gloire de ses maîtres, et l'on peut dire qu'aucun nom n'y a été oublié, non-seulement parmi les artistes qui brillent au premier rang, mais

encore parmi ceux qu'enveloppe le crépuscule des réputations secondaires.

Cette méthode biographique ne présente-t-elle pas quelques inconvénients? On ne saurait le nier. Elle fractionne la famille, en isolant l'individu. Elle accumule l'intérêt sur chacun tour à tour, sans tenir assez de compte des ancêtres et des successeurs, en sorte que la lecture suivie



PORTRAIT DE FEMME, PAR VAN EYCK.

d'un livre ainsi conçu provoque l'expansion régulièrement renouvelée d'un enthousiasme monocorde. A cet inconvénient, M. Paul Mantz a paré par une introduction dans laquelle il esquisse à grands traits l'histoire générale de l'École flamande, en insistant sur les noms qui la caractérisent le mieux, en marquant avec autant de netteté que de vigueur les quatre périodes dont elle se compose. Ainsi, dès le début, le lecteur est en possession d'un cadre où viennent se ranger à mesure les études individuelles.

La première époque de l'art flamand commence avec les van Eyck et finit avec Quentin Matsys et Jean Gossart de Maubeuge. Bien qu'elle ne s'étende pas beaucoup au delà d'un siècle, c'est certainement la plus

considérable, parce qu'elle marque, dans l'histoire de l'art, l'aurore d'une ère nouvelle. Il s'agit, on le comprend, de la découverte de la peinture à l'huile. Toutefois, prenons garde d'exagérer l'importance de ce fait, si grand qu'il soit. Tâchons d'en définir les véritables limites. Et d'abord, pour ne parler que du procédé, ce que Jean van Eyck découvrit, ce n'est pas l'emploi de l'huile, mais le moyen de donner à l'huile par la cuisson une vertu siccative qui en rendît l'emploi facile et commode. Comme toutes les découvertes, celle-là n'eut d'autre auteur que le hasard. Comme tous les inventeurs, Jean van Eyck n'eut d'autre mérite que de comprendre la valeur du procédé nouveau, et le parti qu'il en pouvait tirer pour augmenter la richesse et la vivacité de ses teintes. Sa gloire fut de lier à une découverte fortuite les destinées de la couleur.

En second lieu, un procédé aussi expéditif ne pouvait manquer d'accroître le nombre des représentations peintes, c'est-à-dire de populariser la peinture en la faisant descendre des proportions monumentales aux proportions plus accessibles d'un meuble familier. Sans doute, bien avant la précieuse découverte, dès les premiers siècles de l'Église, on se servait de diptyques et de triptyques qui étaient des tableaux portatifs, et l'usage, au moyen âge, en devint général. On ne peut donc en conscience saluer Jean van Eyck comme l'inventeur de la peinture de chevalet. Ni lui, ni ses successeurs immédiats n'en abusèrent. Si le tableau de chevalet est entré dans les mœurs, c'est parce que les mœurs, devenues plus calmes et plus intimes, l'ont appelé, et il y aurait erreur évidente à faire découler d'une cause accidentelle un progrès résultant d'une cause sociale. Mais enfin les procédés nouveaux ont aidé à ce résultat, et M. Paul Mantz a pu écrire avec raison : « Ce n'est pas dans l'histoire un médiocre événement que cette mobilisation de la peinture qui va désormais, comme la médaille, et bientôt comme le livre imprimé, courir de main en main, traverser les mers, pénétrer dans les maisons qui, jusqu'alors, lui étaient fermées, et apporter à tous un enseignement, une consolation, une lumière! »

Tout ce qui se rattache aux premières années de la peinture flamande emprunte à son antiquité même un intérêt spécial. Avec quel soin religieux devraient être écrites les vies de ces hommes presque divins, Hubert et Jean van Eyck, Roger van der Weyden, Memling! Quelle précision il faudrait apporter à énumérer et décrire leurs œuvres! Quel scrupule à les graver! En lisant dans ce beau livre la biographie de Memling, on se demande si elle inspire un respect suffisant pour l'homme, un amour suffisant pour ses œuvres. Le caractère spiritualiste, qui le distingue des van Eyck, ne ressort peut-être pas assez de cette étude con-



SAINTE VÉRONIQUE, PAR MEMLING.

sciencieuse où tous les documents relatifs à son existence sont indiqués à leur date sans former toutefois un faisceau de preuves décisives. Et, quant aux œuvres de ces grands maîtres, n'était-ce pas l'occasion de rechercher les moins connues, de les graver avec une irrécusable fidélité pour l'instruction et le plaisir du lecteur? Quand il s'est agi de l'École française, l'éditeur n'a pas hésité à reproduire, en une planche hors texte, l'estampe rien moins qu'inédite de la *Tentation* de Callot. Dans l'École italienne, il a fait honneur d'une page entière aux *Noces de Cana* de Paul Véronèse. Et pour les van Eyck l'idée ne lui est pas venue de réunir sur la même feuille les différentes parties d'une de leurs compositions capitales, le *Triomphe de l'Agneau?* Quel magnifique frontispice à l'École flamande qu'une planche double hors texte, recomposant le célèbre triptyque avec tous ses volets épars en différents endroits!

La notice sur Quentin Matsys, une des plus intéressantes que M. Paul Mantz ait écrites, ferme cette période si bien racontée par M. Alf. Michiels et M. Alph. Wauters, où l'art flamand, en possession d'un procédé nouveau, l'emploie à traduire, avec une admirable sincérité de sentiment, les vieilles merveilles de la foi religieuse. C'est plaisir de le voir s'y attarder jusqu'après le premier quart du XVI[e] siècle, comme s'il répugnait à se séparer d'un idéal qui lui a donné un style.

En effet, après ce maître, que ne tardent pas à suivre Jean Gossart et Bernard van Orley, il semble que tout s'affaisse à la fois. Ce fonds commun d'idées nationalisées sur le sol de la Flandre, qui créait entre les artistes l'unité de pensée et associait les efforts individuels dans l'interprétation du même texte, il a subitement disparu, et l'art flamand désorienté, faute de trouver à vivre chez lui, va quêter chez le voisin l'idéal qui lui manque. Or, l'Italie demeurait toujours la patrie d'une foi vivante. Quoi d'étonnant que les artistes des Flandres se soient tournés vers elle, comme vers la source d'où continuait à couler l'inspiration épuisée sur le sol natal? Le mouvement commença avec Michel de Coxie et ne s'arrêta qu'à Rubens.

M. Paul Mantz me paraît bien sévère pour les artistes de cette période. Faut-il réellement leur faire un crime d'avoir abdiqué leur nationalité? N'y a-t-il pas, dans l'histoire de toutes les écoles d'art et de littérature, un moment où le génie d'un peuple semble atteint de langueur? Le laisserez-vous agoniser chez lui sans secours? Lui interdirez-vous d'aller demander à un climat étranger des forces nouvelles? Sans doute il désapprend sa langue. Mais, du moins, il vit. L'art flamand eût-il vécu, s'il s'en était tenu aux paysanneries du vieux Breughel? La ressource du portrait lui restait. Mais le portrait lui-même, où va-t-il,



LES FILS DE RUBENS, PAR P. P. RUBENS.

s'il ne se retrempe dans la peinture d'histoire? Ces Pourbus, que M. Paul Mantz nous montre si grands portraitistes, auraient-ils acquis une si haute intelligence de la figure humaine, s'ils n'avaient pas laissé à Gand et à Bruges tant de retables et de triptyques remarquables, dont leur historien feint de ne pas se souvenir? Soyons justes, et pardonnons aux Frank Floris, aux Martin de Vos, aux Otho Venius d'avoir émigré, puisque aussi bien ils ne pouvaient pas faire autrement. L'heure d'une seconde éducation avait sonné pour l'art flamand. Il y courut avec un zèle, avec un ensemble, et, disons-le, avec un succès, digne, sinon d'éloges, au moins d'indulgence. Après tout, faut-il réserver ses tendresses à la seule école buissonnière?

Parmi ces Flamands italianisés, il en est plus d'un auquel on me permettra de tirer humblement mon chapeau. Otho Venius, par exemple, mérite des éloges de plus d'une sorte. Les reproductions de l'*Histoire des Peintres* donnent déjà de lui une assez haute idée. Mais, en se bornant à copier les gravures exécutées d'après ses œuvres, on lui a enlevé la moitié de son charme. Reportez-vous par la pensée au musée d'Anvers, et dites-moi si le peintre de la *Vocation de saint Matthieu*, du *Saint Luc devant le proconsul* et du *Miracle de saint Nicolas* n'est pas un des plus fins, des plus doux, des plus chauds coloristes de l'art flamand. De même, je me garderai de damner Paul Brill, parce qu'il a été apprendre le paysage en Italie. Ainsi que le dit son historien, M. Charles Blanc, « le premier, Paul Brill chercha l'idéal antique dans la nature, et il indiqua du doigt la route de l'immortalité au grand Poussin. Mais, s'il pressentit le paysage historique, il ne perdit jamais complétement ce sentiment naïf et vrai de la nature qui appartient aux peintres de race flamande... : il ménage toujours, dans ses œuvres les plus empreintes de style, quelque recoin, quelque voûte de verdure, quelque source jaillissant de rochers brisés où la nature se laisse voir dans sa nudité chaste et belle. »

Sans l'éducation italienne de l'art flamand, comment comprendre Rubens? Pas plus que la nature, l'histoire ne procède par soubresauts. Des transitions ménagées avec une délicatesse infinie marquent les degrés de l'échelle des êtres. Placez Rubens immédiatement après les van Eyck, c'est un monstre. A sa place, bien loin de rompre l'harmonie, il est lui-même l'harmonie la plus complète entre le génie du Nord et le génie du Midi. La puissance de coloris dont les van Eyck se servaient pour manifester la vie intérieure, il s'en sert pour manifester la vie extérieure, et à cet élément national il en joint un autre, la puissance des formes, que l'Italie lui a enseignée. Bien plus, son idéal, où le prend-il? Reconnaissez-



LA HALTE DEVANT L'AUBERGE, PAR JEAN MIEL.

vous chez lui la foi douce et simple du cœur qui inspirait les maîtres de la première époque? Non, à cet idéal de sentiment il substitue un idéal de tempérament, l'idéal italien de son époque, celui des Guido Reni, des Lanfranc, des Guerchin, des Pietro de Cortone, des Bernin, c'est-à-dire le culte de la beauté vivante, telle que la contiennent et le monde païen et le monde chrétien.

Avec Rubens, l'art flamand a donc reconquis un idéal qu'il marque au sceau de son génie et qui défraye la troisième époque de son histoire. Chacun le traduit à sa guise, mais chacun y reste fidèle : Crayer avec plus de grâce, Jordaens avec plus de tapage, van Dyck avec plus de distinction, Sneyders en préférant la vie des bêtes, Daniel Seghers la vie des fleurs, Fouquières la vie du paysage, Teniers la vie des bonshommes et des bonnes femmes. Tous cherchent l'expression de la vie et ils ne la comprennent pas sans la forme en mouvement et la couleur en effervescence.

Les notices consacrées à ces maîtres et à leurs émules sont la partie la plus vivante du volume de l'École flamande. A part Rubens, elles ont toutes pour auteurs MM. Charles Blanc et Paul Mantz. Le premier raconte, dans ce style imagé, plein de verve et d'exquises délicatesses, qui semble créé tout exprès en vue de l'*Histoire des Peintres*, et la vie de Jordaens, et celle de van Dyck, et les histoires de Jean Miel, de Fouquières, de Craesbeke, de Teniers. Le second, moins bien partagé, a su jeter l'intérêt sur de moins grands noms, François Hals, Gaspard de Crayer, C. de Vos, les Seghers, Rombouts, van Uden, Jean Fyt, et il l'a fait avec cette curiosité du vrai, cette passion du caractère, cette sobriété encore revêtue de charme qui le distinguent entre les historiens de l'art. Les gravures s'efforcent aussi de nous rappeler les œuvres capitales des maîtres. On sait de quels excellents dessinateurs, de quels graveurs habiles s'est entouré l'éditeur de l'*Histoire des Peintres*. Il y a, dans l'École flamande, tel portrait reproduit d'après van Dyck, par MM. Bocourt, Guillaume et Chapon, telle copie des estampes de Bolswert et de Pontius, tel croquis de genre ou d'intérieur, qu'on pourrait citer comme des chefs-d'œuvre de cet art si difficile à diriger et à contenir, la gravure sur bois. Seulement, la part faite aux éloges, qu'on me permette une critique en passant. Pourquoi tant de reproductions d'estampes? Certes, on ne donnerait pas une idée complète de Rubens et de van Dyck, si l'on ne montrait comment les ont interprétés les graveurs de leur temps, et, à ce point de vue, rien de mieux que de copier Bolswert, Vosterman, C. Visscher. Mais enfin, les procédés de la gravure sur cuivre, réduits à une petite échelle, donnent-ils une idée suffisante de la coloration des ta-



DAUBIGNY D. PAUL BRIL F.

PAYSAGE, PAR PAUL BRIL.

bleaux de Rubens ou de van Dyck? Une interprétation plus directe et plus immédiate ne remplirait-elle pas mieux ce but? Mais alors, je le sais, il faudrait avoir sous les yeux les tableaux eux-mêmes, et les artistes de l'*Histoire des Peintres*, dessinateurs ou graveurs, se voient contraints en général de s'en tenir, après le Louvre, aux renseignements du Cabinet des Estampes. Eh bien! j'en demande pardon à l'éditeur intelligent d'une œuvre si considérable et si attrayante, je crois qu'un plus long séjour ou de plus fréquents voyages aux musées de Bruxelles et d'Anvers étaient indispensables à ses dessinateurs. Et quoi de plus facile en ce temps de locomotion rapide? Ce qu'on a fait pour certains maîtres, il fallait le faire pour tous. L'œuvre y eût gagné une saveur plus franche, un caractère plus saisissant, l'intérêt de l'inédit et la sincérité des études d'après nature.

La dernière période de l'art flamand se débat, comme toutes les décadences, dans l'imitation et la diversité des genres. Plus d'idéal, plus de grand art. Chacun tire de son côté et s'efforce de ressaisir soit un lambeau de l'éducation italienne, soit un vieux germe de l'esprit national. C'est M. Paul Mantz qui conduit au tombeau cette bande ahurie, et il ne lui ménage pas les rigueurs d'un goût juste, mais sévère. Un peu de pitié, mon ami, surtout pour ceux de ces malheureux réduits à manger le pain de l'exil. Sans doute Franz van Bloemen, que les Italiens ont baptisé du doux nom d'Orizzonte, aurait donné plus de vivacité à son coloris en restant Flamand. Mais qui sait seulement si, dans son propre pays, il fût devenu peintre? Ne comptez-vous pour rien l'impression de la nature italienne? Plus d'un paysagiste n'a compris le paysage que sous le ciel romain. C'est sous ce ciel-là qu'il les faut voir, et Orizzonte y fait assez bonne figure. Sa patrie adoptive lui révéla de lumineux horizons et le sauva de la monotonie où se traînait son compatriote Huysmans de Malines, champion fidèle, malgré lui peut-être, du paysage national.

Hélas! le dernier peintre qui clôt l'histoire de l'art flamand, ce n'est pas un transfuge, un déserteur, c'est le trop candide Ommeganck, Berghem et Berquin de la décadence, pâle précurseur de l'École belge. Que la terre de sa patrie lui soit légère!

En somme, la question d'art domine de trop haut les questions de races, pour qu'on puisse faire de la nationalité un infaillible *criterium*. Si l'art n'est que le portrait du réel, il gagnera peut-être à s'enfermer dans les réalités positives d'un pays et d'un peuple. Mais si l'art est la langue du beau, aucune entrave ne doit l'arrêter. Éternel comme la beauté, qu'il plane librement avec elle au-dessus des limites qui séparent

en petits lots la terre et l'humanité, au sein de ces espaces immenses qu'habitent les poëtes et qui confinent à l'infini et à l'absolu.

C'est ce que l'art flamand comprit bien, et c'est ce qui marque sa place dans l'histoire de l'art. Entre la poésie des van Eyck, des Memling et la poésie des Rubens, des van Dyck, des Crayer, il y a un abîme. Mais, des deux parts, il y a poésie. Se tenant à égale distance des théories hollandaises et des théories françaises, du naturalisme et du rationalisme, l'art flamand vit la beauté un peu partout et il l'interpréta par le cœur ou par l'intelligence, sans cesser jamais de la revêtir des plus séduisantes couleurs. Et, certes, c'était une gloire légitimement due à l'inventeur de la peinture coloriste, de s'en servir mieux que personne.

LÉON LAGRANGE.



MEMLING.

FRAGONARD

I.



Les poëtes manquent au siècle dernier. Je ne dis pas les rimeurs, les versificateurs, les aligneurs de mots; je dis les poëtes. La poésie, à prendre l'expression dans la vérité et la hauteur de son sens, la poésie qui est la création par l'image, une élévation ou un enchantement d'imagination, l'apport d'un idéal de rêverie ou de sourire à la pensée humaine, la poésie qui emporte et balance au-dessus de terre l'âme d'un temps et l'esprit d'un peuple, la France du XVIIIe siècle ne l'a pas connue; et ses deux seuls poëtes ont été deux peintres : Watteau et Fragonard.

Watteau, l'homme du Nord, l'enfant des Flandres, le grand poëte de l'Amour! le maître des sérénités douces et des paradis tendres, dont l'œuvre ressemble aux Champs-Élysées de la Passion! Watteau, le mé-

lancolique enchanteur, qui met un si grand soupir de nature dans ses bois d'automne pleins de regrets, autour de la Volupté songeuse! Watteau, le *Penseroso* de la Régence! — Fragonard, lui, est le petit poëte de l'*Art d'aimer* du temps.

Voyez-vous, dans l'*Embarquement de Cythère*, en haut du ciel, à demi perdus, tous ces petits culs nus d'amours, effrontés, polissonnants? Où vont-ils? Ils vont jouer chez Fragonard, et mettre sur sa palette la poussière de leurs ailes de papillon.

Fragonard, c'est le conteur libre, l'*amoroso* galant, païen, badin; de malice gauloise, de génie presque italien, d'esprit français; l'homme des mythologies plafonnantes et des déshabillés fripons, des ciels rosés par la chair des déesses et des alcôves éclairées d'une nudité de femme! Sur une table, à côté d'un bouquet de roses, laissez le vent d'un beau jour feuilleter son œuvre : des campagnes où se sauvent, dans une fuite coquette, les robes de satin, le regard saute à des champs gardés par des Annettes de quinze ans, à des granges où la culbute de l'Amour renverse le chevalet du peintre, à des prés où la laitière du pot au lait montre ses jambes nues, et pleure, comme une naïade sur son urne brisée, ses moutons, ses troupeaux, son rêve qui s'envole. A l'autre feuille, une amoureuse, par un soir d'été, écrit un nom chéri sur l'écorce d'un arbre. Le vent tourne toujours : un berger et une bergère s'embrassent devant le cadran des heures, dont de petits Cupidons font le cadran des plaisirs. Il tourne encore : et c'est le joli songe d'un pèlerin endormi à côté de son bâton et de sa gourde, et auquel apparaît un essaim de jeunes fées écumant une grosse marmite... Ne semble-t-il pas qu'on ait l'œil à une optique d'une fête de Boucher, montrée par son élève dans les jardins du Tasse? Lanterne magique adorable! où Clorinde suit Flammette, où des lueurs d'épopée se mêlent au sourire des *novellieri!* Contes de la fée Urgèle, petits badinages comiques, rayons de gaieté et de soleil qu'on dirait projetés sur le drap où Béroalde de Verville promène sa chercheuse de cerises, — voilà la peinture de Fragonard. Le Tasse, Cervantes, Boccace, l'Arioste, l'Arioste tel qu'il l'a dessiné inspiré par l'Amour et la Folie, elle rappelle tous ces génies de bonheur. Elle rit avec les libertés de La Fontaine. Elle va de Properce à Grécourt, de Longus à Favart, de Gentil-Bernard à André Chénier. Elle a comme le cœur d'un amoureux et comme la main d'un charmant mauvais sujet. Le souffle d'un soupir y passe dans un baiser. Et elle est jeune d'une éternelle jeunesse : elle est le poëme du Désir, poëme divin! Il suffit de l'avoir écrit comme Fragonard, pour rester ce qu'il sera toujours : le Chérubin de la peinture érotique!

II.

Jean-Honoré Fragonard est né à Grasse en Provence (mars 1732). Riante patrie! Un verger de lauriers, d'orangers, de citronniers, de grenadiers, d'amandiers, de cédratiers, d'arbousiers, de myrtes, de bergamotiers, d'arbres à parfum; un jardin de tulipes, d'œillets éblouissants de couleurs inconnues du Nord, et poussant seulement dans le parterre des Alpes; une campagne embaumée des aromes du thym, du romarin, de la sauge, du nard, de la menthe, de la lavande, et toute murmurante du jet de ses innombrables fontaines; une terre « entre-tissue de vignes » — c'est le mot dont la peint le prêtre de Marseille, Salvien, — de vignes sous lesquelles passent et repassent les grands troupeaux promenés de la basse à la haute Provence; une terre ayant cet horizon d'azur : la Méditerranée! Nature de joie, pays de plaisir, égayé de bruit, de rires, de musiques et de musettes, plein du bonheur gai, bavard, chantant et dansant, de ce peuple qu'on voit, au XVIIIe siècle, mener la vie comme une fête de Pan, sous le ciel le plus pur et le plus doux de l'Europe! Et quel berceau, dans ce jardin, que le berceau du peintre, sa ville nourricière : Grasse! cette distillerie dans un paradis; la Grasse des odeurs, des sucres et des essences, de la parfumerie et de la bonbonnerie; Grasse avec ses étages de jardins, les fruits d'or et les floraisons d'argent de ses hautes forêts d'orangers libres, et le serpentement de la Foux dans la verdure de ses immenses prairies, et sa vue au midi, dont le large embrassement touche Monans, la Mougins, Châteauneuf, la plaine de Laval, le sombre Esterel, et s'en va mourir au loin, dans cet infinie douceur de bleu — qui est la mer où baigne l'Italie!

Fragonard naît là, et il naît de là. Il puise à cette terre, dont il sort, sa nature, son tempérament. Il grandit en s'imprégnant de cette atmosphère des pays chauds, de ce climat qui remplit le pauvre et le nourrit presque de sa sérénité. Et l'on reconnaît dans tout son œuvre le peintre qui a reçu tout jeune la bénédiction d'un ciel méridional, le coup de jour de la Provence. Il reflète la gaieté, le bonheur de la lumière, comme un homme qui y a trempé pendant toute son enfance. Rien qu'à voir une esquisse de lui, on sent une chaleur, presque un parfum, l'odeur du pays dont il vient. Il a dans la main le reflet, dans l'esprit la flamme de son soleil. Sa palette ne joue que sur le blanc, le bleu, le brun rouge du Midi. L'éclair de ses tableaux, c'est l'éclair qui court sur les orangers; et qu'il ouvre une fenêtre dans un de ses intérieurs ou dans le fond d'un

conte de La Fontaine, sa fenêtre semble toujours donner sur un paysage de Provence et s'ouvrir à l'Italie. Ses personnages rustiques ont le déshabillé de la vie en plein air, la demi-nudité des pays bénis où l'on foule le blé en plein champ. Ici et là, dans un coin de son œuvre, passe le chapeau blanc provençal, le bonnet du marin de la Méditerranée. Ses scènes, il aime à les placer, à les grouper sous ces architectures cintrées, ces voûtes basses, ces cavées, ces antres romans où le Midi cherche l'ombre et le frais. Ses fonds, il les meuble de la vaisselle de terre cuite que retrouvent ses souvenirs, et, le plus souvent, il y dresse les grandes jarres qui, là-bas, gardent le vin et l'huile. Peint-il une scène de nature, il y jette sa patrie, il y brouille, il y enlace la végétation vive, les broussailles folles et fortes; il y emmêle le fouillis vert et fleuri qui croit et se mouille aux fontaines de la Traconnade, de la Foux, de Merveilles; et sa plante bien aimée, la plante qui revient toujours dans ses compositions avec le caprice et le retour qu'elle a dans un album japonais, c'est la grande herbe frissonnante, légère, échevelée, d'élancement oriental, qui frappa ses yeux d'enfant aux bords des canaux de la Provence : le roseau. Il semble en avoir rapporté des brassées pour en encadrer son œuvre.

Tout ainsi chez lui, sa palette, son imagination, sa fleur d'idées, de sentiments, de couleurs, vient du Midi; et ne dirait-on pas que toute sa peinture a été improvisée, sous l'azur du ciel, sur un chevalet posé dans un jardin, entouré du bonheur de l'air, de la respiration de l'été, de musiques et d'échos où s'éteignaient ensemble une chanson de troubadour, un *canzone* de Pétrarque, le dernier soupir des Cours d'Amours, et le bruit d'harmonie des eaux de Vaucluse?

Mais ce n'est pas seulement le peintre, c'est aussi l'homme que je veux retrouver dans son acte de naissance. Son pays — la Provence, qu'on appelait la *Gueuse parfumée,* — n'est-ce pas la fée qui le baptise? Il me paraît tenir encore du sol natal autre chose que son talent : sa race, son humeur, la grâce de sa destinée, sa bienveillance [1], une nature heureuse de vivre, une gaieté qui flotte sur le sérieux de la vie, un doux entêtement à faire son chemin, une activité sans hâte, une organisation paresseusement travailleuse, l'ambition de ne cueillir que le plaisir de l'art et de la vie, l'amour d'une existence coulante et sans

1. Il avait, à travers cette bienveillance, des boutades, des lubies, des originalités d'artiste. Un jour qu'il entrait dans le salon de Saint-Non, qui l'attendait au milieu d'une nombreuse compagnie, Saint-Non, l'apercevant, lève les bras pour le serrer contre lui, en criant : « Voilà mon roi, mon prince! » Fragonard lui passe sous le bras, tourne derrière lui, gagne la porte et s'en va.

effort, le sans souci de l'avenir, — tout cela relevé, soutenu d'audace, et de cette gaie confiance dans la Providence qui lui faisait répondre plaisamment, quand on l'interrogeait sur ses débuts et la façon dont il s'était formé : « Tire-toi d'affaire comme tu pourras, m'a dit la Nature en me poussant à la vie. »

III.

Le père de Fragonard était négociant à Grasse. Il mit toute sa petite fortune dans la spéculation de Périer, l'établissement de la première pompe à feu à Paris. La spéculation ayant complétement échoué, il vint à Paris avec sa femme, pour tâcher de rattraper quelque chose de ses fonds engagés dans la malheureuse affaire. Mais il eut, à cette poursuite, si peu de succès, qu'il se vit réduit à entrer comme commis chez un mercier. Son fils avait alors près de quinze ans. Ne sachant comment l'élever, il le plaça petit clerc chez un notaire. Mais le petit clerc, au lieu de grossoyer, ne faisait que des caricatures. A la fin, le notaire engageait les parents à le placer chez un peintre. Sa mère, un beau matin, le menait chez Boucher; mais Boucher lui disait qu'il ne montrait pas l'A B C, qu'il prendrait son fils quand il aurait appris les premiers éléments de la peinture. Sa mère alors allait le présenter à Chardin, qui le prenait pour charger sa palette, et ne lui donnait, tout Chardin qu'il était, que des estampes du temps à dessiner, seule éducation que l'élève trouvait alors dans les ateliers. Là Fragonard, sans goût pour la peinture et les sujets de son maître, ne fit rien que paresser, et annonça si peu son talent, que Chardin déclara à ses parents qu'il n'y avait rien à en faire et qu'il ne réussirait jamais. Mais tout en étudiant si mal chez Chardin, Fragonard passait une partie de son temps, qu'on croyait perdu, dans les églises de Paris, regardait les tableaux, les emportait dans sa mémoire, et chez lui les repeignait de souvenir. Un jour il se décida, muni de quelques esquisses ainsi peintes, à se représenter chez Boucher, qui, cette fois étonné, l'accepta et l'occupa à ces grandes peintures commandées par la manufacture des Gobelins, auxquelles il faisait travailler ses élèves. Tel fut le véritable apprentissage de Fragonard. Sa palette se forma à l'école de la peinture de tapisserie. Au bout de deux ou trois ans, Boucher lui dit : « Concours pour le prix de Rome; » et comme Fragonard lui objectait que, n'ayant pas suivi les cours de l'Académie, il ne pouvait concourir : « Ça ne fait rien, tu es mon élève, » répondait péremptoirement Boucher. Sur le mot de son maître, Fragonard concourait en

1752, et il remportait le prix, à l'âge de vingt ans, sans avoir été admis aux cours de l'Académie, fait extraordinaire et sans doute unique dans l'histoire des prix de Rome. Il avait eu à lutter contre Gabriel de Saint-Aubin, qui n'eut que le second prix. Le sujet du concours était *Jéroboam sacrifiant aux idoles*. On voit ce tableau à l'École des Beaux-Arts. L'animation des groupes, la fougue des draperies, la pompe nuageuse des architectures, les blancs, les rouges, la couleur d'un Detroy plus vaporeux, plus *gouacheux*, promettent déjà beaucoup du peintre que sera Fragonard.

Le voilà aussitôt en Italie; mais ce joli peintre de pratique, jeté à Rome en face du modèle, perd tout à coup la tête, et si bien, que Natoire, surpris de la faiblesse de ce qu'il fait d'après nature, en vient à l'accuser d'avoir trompé les académiciens, de n'être pas l'auteur du tableau qui l'a fait envoyer à Rome. Il le menace d'écrire à Paris, et Fragonard obtient à grand'peine de lui un délai, un sursis de trois mois. Ces trois mois, il les emploie à travailler jour et nuit d'après le modèle, d'après l'écorché. Natoire voit bientôt qu'il s'est trompé, lui accorde son amitié; et c'est à lui que Fragonard devra la prolongation de son séjour à Rome [1].

Au fond, en ces commencements, l'élève de Boucher se trouvait dépaysé à Rome. Les grands maîtres lui parlaient une langue trop sévère et qu'il ne comprenait pas. Il l'avouait à son retour: les peintures les plus renommées lui parurent d'abord tristes et monotones, et le découragèrent entièrement. « L'énergie de Michel-Ange m'effrayait, disait-il; j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre; en voyant les beautés de Raphaël, j'étais ému jusqu'aux larmes, et le crayon me tombait des mains; enfin je restai quelques mois dans un état d'indolence que je n'étais plus le maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espérance de rivaliser un jour avec eux : c'est ainsi que Baroche, Piètre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention [2]. »

Une fois que Fragonard a trouvé ces décadents de grâce plus accessible, il vit avec eux. Il les étudie, les interroge. Il les copie, il les pénètre. Il entre dans leurs toiles, et les dépouille presque. Il prend à Tiepolo son esprit, son pétillement; à Solimène, il emprunte la volupté de son pinceau; à Piètre de Cortone, ses rayons tremblants, sa lumière indécise et dansante; à Baroche, son barbotement céleste et la *vaguesse*

1. Nous devons ces détails sur l'enfance et la jeunesse d'Honoré Fragonard, ainsi que les autres renseignements intimes sur sa vie, à l'obligeance de son petit-fils, M. Théophile Fragonard, le peintre sur porcelaine, que s'est attaché la Manufacture de Sèvres, et qui continue la tradition de grâce et l'honneur artistique du nom des Fragonard.

2. *Biographie universelle.*

de sa peinture flottante. Ce travail passionné où il presse les maîtres qu'il aime et les serre de tout près, lui apprend à saisir leurs secrets, leur manière, à retrouver leur faire, leurs procédés, leur main même sous sa main. Et c'est ainsi qu'il devient le peintre qui un jour jettera sur la toile un Rembrandt dans l'or fumé de sa lumière, ou bien y mettra la vie pourprée d'un Luca Giordano; pasticheur inspiré qui aura toujours, même dans sa peinture personnelle, le souvenir et le secours de cette familiarité avec la technique de ses maîtres [1].

Ce sont des copies, ce sont des dessins. Fragonard dessine dans les palais, dans les églises, dans les musées, allant de Raphaël à Lanfranc, et de Corrège au Caravage, amassant ces milliers d'études, ces bistres enlevés en courant, quelquefois carminés de laque, ces sanguines roulantes, ces pierres d'Italie fouettées et sabrées de crayonnages, toutes ces croquades joliment francisées et pimpantes de ce *flamboyant* apporté de l'atelier de Paris. Mais ce n'est pas assez : en concurrence avec Hubert Robert, Fragonard court et bat les vignes, les villas, les fabriques: et là encore, sa grasse sanguine trouve à tout coin de chemin de quoi couvrir le papier. Sous ses crayons, sous ceux de Robert, la désolation de cette grande terre de Rome se met à sourire comme ce qu'on appelait le *Désert* dans les parcs du XVIII[e] siècle. Plus rien de majestueux, mais plus rien de triste : sous le badinage et la légéreté de leur étude, la ruine joue avec la verdure; la tombe antique égaye le paysage; l'archéologie ne reconnaît plus ses reliques; les monuments deviennent un décor. L'esprit des deux peintres français met à tout ce qu'ils voient cette imagination du joli qu'a leur temps; et pour leur temps, il n'y a point d'autre Rome que celle qu'ils ont peinte, pareille à un poulailler de Boucher dans des démolitions d'arc de triomphe. Aussi est-ce à eux que va l'abbé de Saint-Non dès qu'il arrive en Italie. De 1759 à 1761, ils deviennent les dessinateurs en titre de tout ce qui arrête en route l'admiration ou la curiosité de l'abbé. Ils sont ses commensaux, ses hôtes, le crayon toujours en main, dans ses séjours de plusieurs mois à Tivoli, à la villa d'Este, que lui prête l'envoyé de Modène. Ils sont ses compagnons de voyage dans le midi de l'Italie, les amis qui lui dessinent, pour la gravure de son grand livre, Hubert Robert la campagne, Fragonard les musées de Naples.

Au milieu de ce travail passionné, de cette production incessante, au travers de ces études d'après nature, de ces esquisses, de ces vues,

1. La collection de M. Walferdin, cet amateur qui a passé sa vie à aimer, à retrouver, à sauver Fragonard, est pleine de ces tours de force du pinceau de Fragonard, et de ces étonnantes assimilations de presque tous les grands coloristes.

de ces paysages, de ces copies, de ces croquis, cette main de Fragonard, toujours allante, toujours vive, attaque encore le cuivre, à l'imitation des maîtres italiens se reposant du pinceau avec la pointe, et peut-être à l'encouragement de Saint-Non, l'aimable aqua-fortiste. Il y avait alors à Rome comme un petit foyer de spirituelle gravure, qui invitait à l'eau-forte nos peintres français si longtemps rebelles à jeter leurs caprices sur le cuivre. C'est là que Vien, en 1748, immortalisait dans sa série de planches l'ingénieuse mascarade de l'école de Rome[1], qui avait arraché aux ambassadeurs des puissances en guerre avec la France la reconnaissance de notre goût et le cri : *Vive la France!* De Rome encore sera daté en 1764 ce joli livre gravé[2], hommage des pensionnaires du roi saluant l'arrivée de madame Lecomte, la maîtresse de Watelet. Tous s'y mettront, Weirotter, Durameau, Hubert Robert, Radel, pour jeter les allégories où flotte dans le ciel, au-dessus de la voyageuse, un Amour chargé d'un carton de dessins; Subleyras et Lavallée Poussin, pour entourer les sonnets italiens d'encadrements d'idylles, d'arabesques tombant dans des vues de Rome, de frises courantes où se dessinent des nymphes grandes comme l'ongle, où sourient des minois d'amours sous la tiare papale. C'est entre ces deux livres et tout près du dernier, que Fragonard s'essaye et se trouve avoir, du premier coup, la pointe libre et griffonnante des Vénitiens. Il grave des Tintoret, des Lanfranc, des Ricci, des Carrache. Il grave et regrave des Tiepolo, son maître de gravure, tout cela en petites planches, grattées au vol, qui ressemblent au croquis fixant un souvenir et une impression sur une page d'album. Puis, dans le format et l'espace d'un billet de visite, il jette quelque jardin de villa abandonnée, un dôme d'arbres, une épaisseur d'ombre avec un trou de jour, une terrasse à statues avec sa niche où dort, caressée de verdures pendantes, la statue oubliée d'un dieu; et sous le travail brouillé de son aiguille, son *grignotis*, comme dirait le temps, le petit paysage pétille de lumière et de vie, avec ses cascades de branches, son fouillis d'herbe, et ces rampes à balustres que gardent, allongés, deux sphinx. Mais ne le jugez pas encore là : il faut le voir où il est adorable, dans ces quatre planches de satyres, dans cette suite d'eaux-fortes gravées en Itali:

1. *Caravanne du sultan à la Mecque. Mascarade turque donnée à Rome par Messieurs les Pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748.* A Paris, chez Basan et Poignant, marchands d'estampes, rue et hôtel Serpente.

2. *Nella venuta in Roma di Madama Le Comte e dei signori Wattelet e Copette. Figure de Stephano della Valle Poussin, s. l. 1764.*

en 1763[1]. Ici deux satyres accroupis sur leurs pieds de bouc font un siége de leurs bras noués à une nymphe qui enjambe, avec un écart de volupté, en se soutenant de ses fines petites mains sur les muscles de leurs biceps. Là, à l'ombre, et comme sous le bras penché d'un roseau incliné laissant pendre les lances brisées de ses feuilles, un satyre soulève un enfant et lui fait donner sa petite main à un faunin que tient une petite nymphe agenouillée d'un genou, une cuisse chatouillée du sabot du faunin, toute riante de l'ingénuité d'un jeune corps antique. Puis c'est, dans un ovale, un satyre élancé, les mains appuyées au dos d'un jeune homme; il se retourne pour embrasser une nymphe qui le chevauche et qui se retient à lui de ses jambes croisées autour de ses reins. Dans le cadre écorné par les branchages que l'on voit après, un satyre ithyphallique, une jambe levée et le sabot piaffant la mesure d'une *cordace*, serre contre lui deux enfants dormant sur ses épaules et dont les petites têtes laissent passer son sourire de nourrice ivre; devant lui, précédée d'un faunin, les jambes, les bras en l'air, fou de tout son petit corps, une nymphe, comme envolée dans sa danse, un pied jeté en avant, la poitrine et la tête retournées en arrière, élève des deux bras en l'air la musique d'un cistre. Idées légères comme les plus légères de l'Anthologie! Bas-reliefs délicieux auxquels la pointe du graveur a fait un si joli cadre de verdure, de nature, d'abandon et de désordre! Ne dirait-on pas de divines terres cuites tombées dans l'herbe du socle d'un Priape? Ou plutôt, avec leur entourage de mousse, de liserons, de roseaux, de fraîcheur aquatique, ne font-elles pas penser à des pierres gravées, ramassées par le peintre français dans la grotte des nymphes où se baignait Chloé?

Sorti d'Italie, revenu à Paris, Fragonard ne trouve plus le temps de toucher à la pointe. Il n'a plus le loisir ni la patience de l'eau-forte. Il n'y revient guère que pour aider de son adresse et de son expérience la main de sa belle-sœur. Une seule grande planche lui échappe en 1778, *l'Armoire*[2], où, sous un travail serré et léger de fine vermicellure, dans une harmonie claire, sur des fonds endormis de grandes teintes plates, il lance un père et une mère irrités, le père avec un gourdin à la main, contre le jeune homme surpris, et tout penaud, risquant un pied hors du bahut rustique auprès duquel une fille de campagne pleure niaisement dans son tablier; drame du village que regarde au delà d'un grand lit de ferme, par une porte entr'ouverte, une bande de marmots curieux, le nez en l'air dans un coup de soleil.

1. Un second état de ces eaux-fortes porte : *Suite d'eaux-fortes gravées en Italie*. A Paris, chez Jombert, rue des Mathurins, *Aux deux piliers d'or*.

2. On lit au bas : *Fragonard 1778, sculp. invenit*, chez Naudet.

L'étude de l'Italie, copies, dessins, eaux-fortes, n'empêchait pas Fragonard de créer et de peindre. Il composait, terminait patiemment quelques tableaux, quelques jolies scènes d'intérieur, dont l'une passait en 1785 à la vente du bailli de Breteuil. On y voyait, dans une chambre rustique, un jeune garçon cherchant à embrasser une jeune fille, à lui prendre le baiser qu'il lui avait gagné au jeu, sur le coup de cartes étalé sur la table. La jeune fille se débattait, mais une amie, en riant, lui prenant les bras, la forçait à payer sa dette. Une note du catalogueur disait le tableau peint en Italie par Fragonard, et sans doute acquis par le bailli dans son séjour de vingt ans là-bas. Ce tableau, *l'Enjeu perdu*, repassait l'an dernier, sans que l'on en sût la provenance, à la vente du docteur Aussant, et il étonnait le public par le précieux, le moelleux, le fini d'un faire rare chez Fragonard [1], contraire à ses habitudes, et presque à son tempérament. La petite toile se jouait finement sur la gamme de suavité, les violets pâles, les jaunes paille, les verts de mousse, les roses tendres expirant dans l'adorable défaillance de la rose thé; elle se jouait sur la palette nuée du maître du *sfumato*, du grand peintre des Assomptions et des Nativités. Fragonard avait cherché la fonte du moelleux espagnol, la vapeur de ses lumières, ces tons qui ont pour l'œil la caresse d'une gaze. Le corsage, les manches blanches de la femme embrassée, sa jupe jaune, son jupon rouge, les visages et les chairs, toute cette gaieté de couleur doucement flambante dans une lumière de groseille faisait penser à une miniature de Murillo.

Murillo, on le voit visiblement dans ce petit tableau, est alors l'admiration, la séduction du jeune peintre, une séduction dont il ne se détachera jamais tout à fait, même à l'heure de sa peinture pochée et cursive. Il lui restera toujours l'amour de ces couleurs volatilisées, de ces tons aspirant à une tendresse céleste; toujours ce goût de Murillo qui lui inspire encore en Italie sa peinture religieuse, cette *Visitation de la Vierge* achetée par Randon de Boisset, et cette *Adoration des Bergers* faisant accourir Paris à la galerie du marquis de Veri.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

1. C'est sans doute à cette première manière de Fragonard que Mariette, dans son *Abecedario*, fait allusion quand il parle de la timidité de la main de Fragonard, toujours mécontent de lui, effaçant, retouchant.

(La fin au prochain numéro.)

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

XIV.

LA POLYCHROMIE NATURELLE,
CELLE QUE PRODUIT LE MÉLANGE DE PLUSIEURS MATIÈRES, PEUT CONVENIR
A LA SCULPTURE, MAIS NON LA POLYCHROMIE ARTIFICIELLE.



'EST la plus haute qualité de l'art, c'est sa dignité, de ne pas être la même chose que la nature, de s'en distinguer en l'imitant, et d'emprunter sa langue, à elle, pour parler son langage, à lui. Tous les éléments de l'art sont dans la nature sans doute, mais aucun art n'existe que dans l'imagination de l'homme et dans son cœur. La nature, par exemple, nous fait entendre le mugissement de la mer, le murmure des ruisseaux, les intermittences du vent, le cri terrible des animaux ou leur doux ramage, ou la mélancolie de leurs plaintes, mais ni ces bruits ni ces silences

ne constituent la musique. Il en est ainsi des arts du dessin, même de ceux qui semblent avoir l'imitation pour objet. L'effet qu'ils produisent sur notre âme est lié à des fictions, à des conventions qui se font accepter sans peine, parce qu'elles sont inventées selon l'esprit humain. De même que nous admettons au théâtre que Phèdre et Théramène s'expriment en français, de même nous consentons à admirer la peinture lorsqu'elle nous montre les profondeurs de l'espace sur une surface plane, en quoi cependant elle diffère de la vérité plus encore qu'elle ne lui ressemble.

Pour que les œuvres de l'artiste portent l'empreinte de son génie, il importequ' ellesse distinguent des œuvres naturelles, et que, loin de tenter une tromperie impossible, elles accusent une origine humaine en exprimant des sentiments humains, et quelque chose que la nature ne possède point, la pensée. Que dis-je? plus un art est semblable à la nature par certains côtés, plus il doit en différer sous d'autres aspects, à peine de perdre sa qualité d'art imitateur, pour devenir un simple procédé de répétition. Supposons que le statuaire s'avise de mettre sur la figure d'un héros un vrai casque, une vraie cuirasse, du véritable linge et des étoffes réelles, il ne fera pas une imitation, mais un pur pléonasme, car toutes les fois qu'il y a identité de matière entre la chose représentée et ce qui la représente, il n'y a pas imitation dans le sens de l'art, il y a répétition. Ces principes doivent être rappelés quand il est question de polychromie.

« Quel serait l'effet du coloris le plus vrai et le plus beau de la peinture sur une statue? écrit Diderot. Mauvais, je pense. Il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux, et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau point de Hongrie de Roslin sur des mains de bois; son beau satin si vrai sur des figures de mannequin. » Diderot a raison. Si la sculpture, qui façonne ses images en ronde-bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait avec la nature trop de ressemblance à la fois et pas assez; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que l'immobilité et la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple frappant dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. Dès que le spectateur a reconnu leurs yeux de verre au regard fixe, leurs cheveux pos-

tiches, leurs faux sourcils, leurs barbes rapportées, il se sent en présence de fantômes qui lui font horreur, précisément parce qu'il les voit semblables à lui-même. Les ombres impalpables que la peinture nous représente peuvent avoir de la poésie et un charme effrayant; mais ces spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais, n'ont pas même la majesté de la mort. Ils ne sont, avec leurs vrais habits et leurs vraies couleurs, que ce qu'il y a de plus horrible à voir et à dire, de faux cadavres.

Il est vrai, toutefois, que pour les peuples enfants ou du moins pour cette partie du peuple qui, dans les pays les plus civilisés, reste toujours enfant, l'alliance de la forme et de la couleur a le privilége de flatter un instinct grossier, et de frapper avec plus de force l'imagination des ignorants et des simples. Quand on remonte aux époques les plus reculées de l'histoire, on y trouve la preuve que des fétiches de bois peinturés étaient proposés à l'adoration de la multitude, non-seulement en Égypte, en Judée, dans l'Inde, en Chine, mais en Grèce antérieurement au siége de Troie, treize ou quatorze siècles avant notre ère. Ces idoles primitives, celles de la Grèce, avaient leur garde-robe, leur toilette, et pour serviteurs attitrés, des prêtres et des femmes. « Elles étaient, dit Ottfried Muller, lavées, cirées, frottées, vêtues et frisées, ornées de couronnes et de diadèmes, de colliers et de boucles d'oreilles. » Ainsi douées d'un simulacre de vie au moyen de couleurs vives et de vêtements réels, les divinités des premiers âges étaient plus formidables ou plus attirantes. Leur réalité qui inspirait aux uns une plus grande vénération éveillait dans les autres des idées toutes contraires, ainsi que nous l'apprennent certains passages de la Bible qui dénoncent les sculptures peintes de diverses couleurs comme pouvant éveiller la concupiscence des insensés. *Effigies sculpta per varios colores insensato dat concupiscentiam.* On le voit, l'usage de la polychromie en sculpture remonte aux temps barbares, à ces temps où les pauvres d'esprit se représentent leur dieu comme une personne riche, couverte de bijoux et de colliers, magnifiquement vêtue, telle qu'aujourd'hui encore se la figurent les populations ignorantes de l'Italie et de l'Espagne. L'idole répond à leur foi en proportion de sa grossièreté. On dirait que l'absence de l'art est justement ce qui rend vénérables ces vieilles images du culte, et que moins l'art s'y montre, plus la divinité s'y manifeste.

Telle est l'origine de la sculpture polychrome, ou, pour dire mieux, de la polychromie artificielle appliquée à la sculpture. Née d'un instinct sauvage, elle ne pourra jamais faire oublier entièrement le vice de son origine, malgré le génie des artistes qui l'exerceront; et si quelque

chose doit nous étonner au premier abord, c'est qu'une pratique aussi étrangère aux lois de l'art se soit continuée en Grèce jusqu'aux époques les plus florissantes. Quand on y réfléchit, cependant, on conçoit qu'un usage introduit par la religion se soit perpétué avec elle dans l'art qui la servait le mieux, et que l'influence du prêtre ait maintenu le caractère des idoles pour conserver l'intégrité de la foi. Hostile aux innovations, le sacerdoce attache partout le même prix à la répétition des types primitivement consacrés, et, lorsqu'il est le maître, il asservit l'art à ses habitudes invétérées. Quelle preuve plus éclatante que la sculpture égyptienne, restée uniforme durant tant de siècles et toujours occupée à reproduire les mêmes figures avec la même expression, la même attitude, le même geste, avec une telle fidélité au modèle imposé par le prêtre, que des milliers de statues paraissent être l'ouvrage d'un seul artiste qui aurait vécu et travaillé pendant quinze cents ans? Heureusement pour la Grèce que la liberté y fut plus forte que la routine. Poussé par son génie en même temps qu'il était retenu par la tradition religieuse, mais retenu avec tolérance, l'art grec sut peu à peu s'émanciper, grandir, se dégager de ses entraves en ayant l'air de les respecter, et atteindre à la perfection dernière sans rompre d'une manière absolue et violente avec le goût des premiers âges.

Au temps de Phidias et de Polyclète, tandis que les vieilles figures en bois colorié continuaient d'être adorées dans les temples, avec leurs habits, leurs bracelets et leurs colliers, ces grands artistes sculptaient des images d'une beauté accomplie, mais qui, dans leur condition extérieure, gardaient un reste de ressemblance avec les idoles sacrées. Le peinturage des anciens fétiches était remplacé par une coloration naturelle, résultant des matières employées, telles que l'or, l'ivoire, le bronze, les pierres précieuses. Ainsi, à côté d'une poupée richement vêtue que la dévotion conservait dans le temple de Junon à Argos, Polyclète de Sicyone avait élevé une admirable statue faite d'ivoire et d'or, et, sur l'Acropole d'Athènes, à deux pas du sanctuaire où une image surannée de Minerve Poliade cachait son travail informe sous le magnifique voile que lui avaient brodé les vierges athéniennes, Phidias avait créé un des chefs-d'œuvre de la statuaire chryséléphantine, la Minerve du Parthénon. Mais ce chef-d'œuvre, encore une fois, comme la Junon d'Argos et le Jupiter d'Olympie, était un produit de la polychromie *naturelle*. L'illusion qu'il pouvait procurer par une certaine similitude de l'ivoire avec la chair, n'était pas due à une usurpation de la statuaire sur la peinture: elle était fournie par la nature des matières mises en œuvre;

elle n'était pas cherchée avec affectation, mais rencontrée avec bonheur.

Il faut donc bien nettement distinguer, à l'exemple de ces grands maîtres, entre la polychromie naturelle et la polychromie artificielle. L'une se sert de matériaux dont la couleur indélébile convient à l'éternité voulue des œuvres monumentales. L'autre, employant des couleurs éphémères et variables, applique ce qui passe sur ce qui doit durer. La première s'approche de la vérité naturelle sans y prétendre. La seconde vise à l'illusion sans y atteindre; elle accuse son infériorité ou plutôt son impuissance en essayant de se comparer jusqu'au bout à la nature; au lieu de chercher les accents de la vie idéale, elle ne contrefait la vie réelle que pour mettre en relief les apparences d'une vie menteuse, immobile et muette.

Grâce à Dieu, les merveilles de la sculpture polychrome, la Diane Laphria de Ménechme, l'Esculape de Calamis, le Jupiter d'Olympie, la Minerve d'Athènes, la Junon d'Argos, si la main des barbares ne les eût détruits, ne nous forceraient pas d'admirer des statues coloriées, comme les madones italiennes ou espagnoles, aux robes de soie, aux joues vermillonnées, aux yeux pleins de miracles, mais des statues qui, étant composées de diverses pierres, furent à proprement parler des figures *polylithes*, plutôt que des figures *polychromes*. Qu'un sculpteur taille l'image d'un nègre dans le marbre noir, rien de plus légitime; qu'il adapte sur cette figure une draperie en marbre jaune, par exemple, pour éviter une opposition tranchante, rien de mieux encore, à la condition que chacun de ces marbres soit monochrome et ne présente pas de taches qui jettent de la confusion dans les contours et dans les plans. Ce n'est là que de la polychromie naturelle. Mais encore y faut-il une sobriété bien entendue, beaucoup de mesure, car il n'est pas besoin de faire sentir combien serait contraire à la dignité de l'art, et à la grandeur des impressions qu'il doit produire, une marqueterie de marbres divers formant des bigarrures de couleurs, propres à morceler l'attention, là où il faut la saisir fortement par l'unité.

Chez les Grecs, au surplus, la polychromie des matières ou la sculpture polylithe était presque une nécessité locale. Quand on se souvient que l'architecture était revêtue, au dedans comme au dehors, de couleurs brillantes, de substances riches et variées, on s'explique à merveille que le sculpteur dut se mettre à l'unisson en employant, lui aussi, des substances variées et riches. Il obéissait en cela aux convenances optiques, de même qu'il se soumettait aux convenances religieuses et sacerdotales en rappelant, dans l'aspect de ses figures divinement belles, quelque chose des simulacres, informes mais vénérés, de l'ancien culte. Et com-

bien elle fut discrète la polychromie des sculptures de Phidias, — si tant est qu'on doive l'appeler ainsi, — puisqu'elle se bornait à l'alliance de l'or et de l'ivoire, auxquels s'ajouta seulement une pierre précieuse enchâssée dans la prunelle de l'œil! La Minerve du Parthénon devant avoir, en sa qualité d'idole, des yeux transparents et diamantés, d'un éclat surhumain, d'une expression profonde, imposante, olympienne, Phidias, selon le témoignage de Platon (*Dialogue du premier Hippias*), choisit la pierre précieuse *qui se rapprochait le plus du ton de l'ivoire*, cherchant ainsi à suppléer l'unité des matières par leur harmonie.

L'illustre antiquaire qui a écrit avec tant de savoir et d'autorité le *Jupiter Olympien*, pour soutenir les droits de la sculpture polychrome, n'a fait après tout que justifier la polychromie naturelle. Or ce genre de polychromie, tant qu'il ne dégénère pas en mosaïque, ne saurait être blâmé par la critique la plus sévère. Quant à la pratique de peindre les statues, Quatremère n'a pu se défendre de la répugnance qu'elle devait inspirer à un homme d'un jugement aussi droit, d'un goût aussi sûr. Malgré son respect pour l'antiquité, il reconnaît en vingt endroits de son livre que le coloriage des œuvres plastiques est un reste de barbarie, « un prestige fallacieux que le goût réprouve. » Il avoue que la Grèce, peu civilisée dans le principe, eut les habitudes de tous les peuples sauvages chez lesquels plus d'une sorte d'opinion entretient l'usage de colorier les idoles. Il convient qu'un pareil usage, lorsqu'il devient dominant, arrête le progrès des deux arts, parce que la forme et la couleur, comptant sur leur secours réciproque, se dispensent de se perfectionner isolément. « Le goût de la sculpture polychrome, dit-il, s'offre d'abord à « la critique comme susceptible d'une distinction principale qu'il faut « faire, entre les productions de ce goût qui perpétuèrent les pratiques « d'un instinct grossier par le mélange réel de la peinture avec la « sculpture, et celles où l'art devenu libre, mais toutefois soumis à pro- « duire des affections et des idées qu'on ne lui demande plus aujourd'hui, « conserva quelques traditions et quelques souvenirs d'une habitude « essentiellement incorporée avec la religion. »

Ainsi, chose à remarquer, c'est dans le *Jupiter Olympien*, dans un ouvrage composé en l'honneur de la polychromie, qu'on trouve les plus vives raisons pour la combattre, l'auteur n'ayant pas pu être converti par son livre. La réponse qu'il adresse aux adversaires de son opinion est celle d'un homme à demi gagné à l'opinion contraire. Le sentiment, chez lui, n'a pas été entièrement vaincu par l'érudition, et en fin de compte, il n'est resté ferme, convaincu, affirmatif, que sur le terrain de

la polychromie naturelle, c'est-à-dire de la sculpture à plusieurs matières, telle que l'ont illustrée les Calamis, les Ménechme, les Polyclète, les Phidias; sur ce point, encore une fois, il ne saurait y avoir de dissidence bien sérieuse; ce serait même une inconvenance que de prétendre à justifier d'aussi grands maîtres. Entre leur statuaire chryséléphantine et le coloriage des statues, il y a tout un abîme, et s'ils composèrent leurs merveilleuses idoles en mariant l'or, l'ivoire et les pierres précieuses, ce fut sans aucun doute pour échapper à la nécessité de les peindre, et pour en finir, par cette concession au luxe du sanctuaire, avec le triste usage de singer la vie au moyen d'une coloration puérile. Quand nous lisons dans la *République* de Platon la preuve irrécusable que des Athéniens, cinquante ans après la mort de Phidias, continuaient de colorier les statues, que devons-nous en conclure, sinon que Phidias s'était volontairement affranchi de la polychromie *artificielle*, qui se pratiquait de son temps et qui lui a survécu? Née bien avant lui, cette pratique se perpétua dans la décadence romaine. Ce fut surtout sous le règne des empereurs que la sculpture, dégénérée, usa et abusa de la polychromie. Comme un vieillard qui bientôt va retomber en enfance, elle en revint aux habitudes primitives. Transportant sur la place publique, dans les jardins, les cirques, les palais, ce qui avait eu sa raison d'être dans un temple, elle se plut à donner aux statues des yeux en émail ou en agate, dont la cornée était d'ivoire; elle y adapta des chevelures postiches, de fausses barbes, des lèvres en marbre rouge, des ongles en argent; elle leur mit des boucles d'oreilles, comme en eut la Vénus de Médicis; elle y passa des couches de couleur; elle y appliqua des dorures. Le ton ardent des chevelures blondes fut imité par l'or. La statue de Diane, dont le Corydon de Virgile voulait faire hommage à la déesse, devait avoir des brodequins rouges, suivant l'usage, dit le poëte, *in morem*. Les Hermès eurent des têtes de marbre jaune sur des gaînes en albâtre fleuri, et ces têtes rapportées amenèrent un autre genre d'industrie, les têtes de rechange. Pline mentionne un lion en marbre dont les yeux étaient incrustés d'émeraudes. La belle tête colossale d'Antinoüs, à Mondragone, avait des prunelles en marbre de rapport, et de minces lames d'argent appliquées sur le bord des paupières et aux points lacrymaux y simulaient la brillante humidité de la vie!... Voilà où conduit peu à peu l'oubli des principes. Un pas de plus, et l'artiste en arriverait à poursuivre l'illusion jusque dans le mécanisme des automates!

Il existe au Cabinet des médailles un beau buste romain (don de M. le duc de Luynes) qui réunit les deux genres de polychromie. Les yeux et les lèvres ont eu des couleurs naturelles et en portent les traces; les cils

et les sourcils ont été matériellement exprimés par des fils en métal; le sculpteur est allé jusqu'à indiquer par des points la naissance de la barbe récemment rasée. Et cependant, il faut le reconnaître, ce buste a conservé du caractère et de l'expression; mais ce qu'il y reste de beauté sous des couleurs à moitié disparues, loin d'être un effet de la polychromie, est au contraire un triomphe de l'art sur la grossièreté de ses moyens.

Non, non, ce n'est pas dans la qualité des substances que nous devons chercher le beau, et à vrai dire, le luxe des matières est un élément dangereux dans le grand art; il doit être, pour un artiste supérieur, beaucoup moins une ressource qu'un embarras. « Si la statuaire chryséléphantine, dit l'auteur de l'*Acropole d'Athènes,* avait été entraînée dès ses débuts (ce que nous ignorons) vers un luxe trop complaisant d'ornements et d'accessoires; si en copiant les vêtements véritables des mannequins en bois, elle s'était attachée à en reproduire la variété, la profusion, le clinquant; le premier soin de Phidias eût été de la ramener à un goût sévère et au mépris de ces étalages. Je n'en veux d'autre garant que sa manière grave, sobre, grandiose, telle du moins que nous la révèlent les jugements des anciens et les sculptures du Parthénon. L'or et l'ivoire n'étaient point pour lui des trésors dont il fallait multiplier les éblouissements. C'étaient les plus belles substances où pût s'imprimer la pensée humaine, les plus favorables aux conceptions du sculpteur, mais à condition qu'il n'en fût point l'esclave... Pour un artiste, elles n'ont que la valeur que son génie leur donne. Quelle gloire, en effet, d'être parvenu, à force d'ornements et d'invention, à dépenser un talent d'or de plus! Un artiste ordinaire sait déjà placer plus haut la véritable beauté. On peut sans crainte reconnaître cette sagesse au plus grand de tous les sculpteurs. »

Ce sont là les saines doctrines. Plus l'art est grand, plus il dédaigne la richesse. A mesure qu'il s'élève, il oublie les pratiques d'une imitation servile, et il crée à son tour des images, vivantes aussi, mais d'une autre vie que la vie réelle. Ces images, il ne les invente pas pour tromper les yeux, mais pour toucher les âmes. Il n'imite la réalité qu'afin de retrouver l'idéal, et au lieu de se montrer inférieur à la nature en rivalisant avec elle par la qualité des matières, il se montre supérieur à elle par les qualités de l'esprit. L'Égypte, qui a eu le sentiment du grand art, a coloré, il est vrai, ses bas-reliefs et ses statues, mais d'une coloration purement symbolique, de teintes crues appliquées sans rupture sur le massif, sans détails, sans aucune intention de vérité. On dirait qu'elle a pris soin d'éloigner l'idée ou le souvenir de la vie réelle en habillant de teintes

violentes ces figures roides, immobiles, déjà si peu semblables à la nature par leurs proportions colossales, leurs signes hiératiques, leurs attitudes sacrées. Mais aujourd'hui que le temps en a effacé les couleurs, les colosses égyptiens de la Thébaïde n'en sont que plus étonnants, plus terribles, et c'est parce qu'ils diffèrent de la réalité qu'ils apparaissent, au milieu du désert, comme des êtres surnaturels, pétrifiés dans leur pensée, et d'une immortalité sublime.

XV.

IL IMPORTE AU SCULPTEUR DE POSSÉDER LA TRADITION DES DIFFÉRENTS STYLES QUI ONT RÉGNÉ DANS L'ART, ET QUI SONT COMME LES IDIOMES DE LA LANGUE QU'IL DOIT PARLER.

Quelle que soit la diversité des styles qui ont marqué les phases de l'art dans les temps antiques, jusqu'à l'avénement du christianisme, on peut réduire à trois principaux le nombre de ceux qu'il est essentiel au sculpteur de distinguer et qui sont : le style égyptien, le style grec, le style romain.

Ces trois styles sont les seuls qui se rattachent à un principe et qui répondent aux trois grands aspects de la sculpture : le symbole, le type et le portrait.

Chacun de ces styles a eu ses époques et ses variations dans lesquelles la critique moderne a découvert encore bien des nuances; mais ce qu'il importe au statuaire de connaître, en étudiant une des faces de l'art antique, ce n'est pas la multiplicité des variantes, c'est au contraire le trait distinctif de l'ensemble, la caractéristique générale. Trop d'érudition serait funeste à un artiste, et l'archéologie deviendrait pour lui une entrave, une cause de paralysie. C'est affaire aux archéologues de démêler historiquement les causes des divers styles et les différences qui les séparent. A eux de débrouiller les origines encore obscures de l'art étrusque, d'en dire les qualités fortes, l'exécution dure, l'anatomie exagérée, l'expression ressentie et grimaçante. A eux enfin d'étudier les caractères, si nouveaux pour nous, de l'art asiatique, le style assyrien, et le style persan qui en dérive. Le sculpteur n'a rien à gagner à l'étude de ces styles qui ne sont à vrai dire que des manières, parce qu'au lieu d'être engendrés par un principe ils eurent des causes pure-

ment historiques et locales. Inférieur au style égyptien, l'art de Ninive et de Persépolis est plus réel sans être plus vrai, plus violent sans être plus terrible. Il est puissant, il est énergique, mais il a moins de grandeur; il est chargé d'ornements inutiles et il n'atteint ni au sublime par le calme, ni à la beauté par le mouvement.

Il suffira donc à l'artiste de se retracer à grands traits l'histoire de son art et il lui sera moins profitable de posséder en détail chacun des divers styles qui ont triomphé, que de remonter au principe qui les engendra.

Style égyptien. — L'art de l'Égypte, le plus ancien de tous, est le plus facile à connaître, parce qu'il demeura stationnaire, uniforme, immuable, tant qu'il fut égyptien, c'est-à-dire jusqu'à ce que la domination des Ptolémées en eût changé un peu la physionomie en y introduisant ou plutôt en y laissant s'infiltrer quelque chose du génie grec. Considérée dans son ensemble, sans tenir compte des exceptions et des nuances, la sculpture égyptienne présente un caractère éminemment symbolique et rappelle toujours sa première destination, qui fut d'exprimer des idées religieuses et d'en être l'écriture imagée. Son berceau est dans le temple. Elle y figure d'abord à l'état de délinéation, et ne fait que graver ses contours. Puis, elle s'enfonce en creux au dedans du mur ou elle saillit au dehors en bas-relief. Ensuite, elle se dégage de la muraille, non sans y adhérer encore par quelques attaches, et quand enfin la statue est complétement isolée, — ce qui est très-rare, car elle est presque toujours adossée à un pilastre —, elle trahit infailliblement son origine, qui est l'architecture, et sa raison d'être, qui est le symbole. Jetez les yeux sur une figure égyptienne : les formes y sont accusées d'une manière concise, abrégée, non pas sans finesse mais sans détails. Les lignes en sont droites et grandes. L'attitude est roide, imposante et fixe. Les jambes sont le plus souvent parallèles et jointes. Les pieds se touchent, ou bien, s'ils sont l'un devant l'autre, ils suivent la même direction, ils restent aussi exactement parallèles. Les bras sont pendants le long du corps ou croisés sur la poitrine, à moins qu'ils ne se détachent pour montrer un attribut, un sceptre, une clef, une coupe, un lotus; mais dans cette pantomime solennelle et cabalistique, la figure fait des signes plutôt que des gestes; elle est en situation plutôt qu'en action, car son mouvement prévu et en quelque sorte immobile ne changera plus; il ne sera suivi d'aucun autre.

Cependant, par une compensation qui étonne, il se trouve que cet art égyptien, qui semble retenu dans une éternelle enfance, est un art grand,

majestueux, hautement formulé. Il est majestueux et grand par l'absence du détail, dont la suppression a été voulue, préméditée par le prêtre. Gravée en bas-relief ou sculptée en ronde-bosse, la figure égyptienne est modelée, non pas grossièrement, mais sommairement; elle n'est point dégrossie comme une ébauche; elle est au contraire finement dessinée, d'une simplicité choisie dans ses lignes et dans ses plans, d'une délicatesse élégante dans ses formes ou, pour mieux dire, dans ses formules algébriques.

Deux choses y sont évidentes et évidemment volontaires : le sacrifice des petites parties aux grandes, et la non-imitation de la vie réelle. Nue, la figure est vue comme à travers un voile; vêtue, elle est serrée dans une draperie collante, semblable à un second épiderme, de sorte que le nu se découvre quand il est voilé, et se voile quand il est découvert. Les muscles, les veines, les plis et les contractions de la peau n'y sont point rendus, ni même la charpente osseuse. La variété qui distingue les êtres vivants, et qui est l'essence de la nature, est remplacée par une symétrie religieuse et sacerdotale, pleine d'artifice et de majesté. Tous les mouvements exécutés par plusieurs figures sont soumis au parallélisme des membres doubles et paraissent obéir à un certain rhythme mystérieux, qui a été réglé dans le sanctuaire invisible, impénétrable. Le plus sûr moyen d'expression dans l'art égyptien est, en effet, la *répétition*. Quels que soient le naturel et la souplesse d'un mouvement, il devient cérémonieux quand il est répété intentionnellement et plusieurs fois d'une manière identique, ainsi que nous le voyons si souvent dans les sculptures de l'antique Égypte. Elle appartient à l'ordre des choses sublimes, cette répétition persistante qui fait de toute marche une procession, de tout mouvement un emblème religieux, de toute pantomime une cadence sacrée.

Le style égyptien est donc monumental par le laconisme du modelé, par l'austérité des lignes et par leur ressemblance avec les verticales et les horizontales de l'architecture. Il est imposant, parce qu'il est une pure émanation de l'esprit; il est colossal, même dans les petites figures, parce qu'il est surnaturel et surhumain. Il demeure toujours semblable à lui-même, parce qu'il représente la foi qui ne doit point varier, et, il faut le dire, cette uniformité constante était singulièrement favorisée par l'identité des races au moyen des infranchissables barrières qui séparaient les castes et s'opposaient ainsi à tout croisement. Enfin le style égyptien est engendré par un principe autre que l'imitation, et c'est volontairement qu'il s'écarte de la vérité imitative, car la faculté de rendre fidèlement la nature n'est pas plus étrangère aux Égyptiens qu'aux Grecs, et la preuve en est dans la vérité que présentent quelquefois les animaux,

comparés à la manière convenue et artificielle dont la figure humaine est exprimée.

Une preuve encore de la volonté qu'eurent les prêtres de substituer le symbole à l'imitation, c'est que l'étude de l'homme physique et la connaissance de l'anatomie furent sévèrement prohibées chez ce peuple étrange



qui respecta la mort plus que la vie, comme si la mort eût été pour lui l'initiation à une vie impérissable. Non-seulement la religion interdisait les dissections anatomiques, mais elle ordonnait qu'après l'incision unique faite dans les flancs du cadavre pour en tirer les intestins et procéder à l'embaumement, l'homme chargé par état de cette opération, à la fois nécessaire et sacrilége, prît aussitôt la fuite, pour échapper à la colère des parents qui le poursuivaient à coups de pierre.

Quand il modèle la tête humaine, le sculpteur égyptien l'imite avec plus de fidélité, et il montre bien ce qu'aurait pu être son imitation dans un art qui fût resté libre. Avec quelle force est exprimée la conformation de

la race africaine! Comme il est bien taillé, ce visage des enfants de Cham, au profil déprimé, au nez aplati, aux lèvres épaisses, au menton rentrant et court, aux yeux allongés, obliques et placés au niveau du front! Et ces yeux, s'ils sont toujours ouverts, toujours entiers, et toujours de face dans les têtes de profil, ce n'est point assurément parce qu'un œil est plus difficile à dessiner de profil qu'une bouche; c'est sans doute parce qu'on a voulu, en dépit de la vérité, que l'organe révélateur de la pensée eût dans le visage humain une importance décidée et dominante.

Est-il besoin d'insister sur une tendance aussi fortement marquée au symbolisme, alors que tant de figures nous offrent la combinaison monstrueuse de corps humains avec des têtes d'animaux? « En montrant aux yeux, dit Raoul Rochette (*Cours d'archéologie*), un corps d'homme surmonté d'une tête de lion, de chacal ou de crocodile, l'Égypte n'eut certainement pas l'intention de faire croire à la réalité d'un être pareil; c'était une pensée qu'elle voulait rendre sensible plutôt qu'une image vraie qu'elle prétendait offrir. Le mélange des deux natures était là pour avertir que ce corps humain servant de support à une tête d'animal était une pensée écrite, la personnification d'une idée morale et non pas l'image d'un être réel. » Oui, on peut le dire, la sculpture égyptienne demeura une forme de l'écriture, un art essentiellement symbolique, et ce fut une raison de plus pour qu'elle restât immobile. Le symbole fut pour ce grand art ce qu'étaient pour les morts embaumés les aromates qui les conservaient; il le momifia, mais, en le momifiant, il le rendit incorruptible.

Style grec. — Une chose manquait à l'art égyptien : la vie. Ses figures, étant généralement emblématiques, représentaient autre chose qu'elles-mêmes. On n'y voyait aucune imitation de la nature individuelle qui seule est vivante. La pensée et la forme n'étaient pas encore fondues l'une dans l'autre et inséparables comme dans l'être vivant. L'art égyptien en un mot n'exprime que l'idée; il n'exprime aucune palpitation, aucun sentiment. Il était réservé à la Grèce de réveiller cette majestueuse momie, de lui redonner le mouvement, de l'assouplir et de lui ôter d'une main impie ses bandelettes sacrées, mais pour l'appeler à une autre religion, celle de la vie.

Ce ne fut pas sans peine et sans labeur que l'art grec parvint à franchir l'immense intervalle qui existait entre la sculpture symbolique de l'Égypte et cette sculpture de Phidias où triomphe l'imitation idéalisée, la vérité typique. Il y fallut une élaboration qui dura trois siècles pendant lesquels les maîtres se transmirent l'enseignement *de main en*

main, dit Pausanias. Nous savons les commencemens de l'art grec, ce qu'il eut à l'origine de rude et même de barbare. Le critique et l'historien peuvent s'instruire par l'étude des longs tâtonnements qui ont précédé la beauté rudimentaire du style grec, mais l'artiste n'a rien à apprendre dans une semblable étude. Ce qu'il doit savoir, c'est que, antérieurement au siècle des Pisistrate, qui est le sixième avant notre ère, l'art grec se développa lentement sous l'influence de deux génies différents, opposés, antagonistes, le dorien et l'ionien.

Le Péloponèse était la patrie des écoles doriennes qui florissaient à Corinthe, à Sicyone, à Argos, à Sparte et dans l'île d'Égine. L'Attique était le pays cher aux races ioniennes. Athènes était leur capitale, Athènes qui, par sa politesse, par son esprit mobile et souple, par son caractère plus humain, était l'antipode de la dure Lacédémone. Les deux génies qui furent représentés dans l'architecture par l'ordre dorique et l'ordre ionique, l'un viril et fort, l'autre féminin et délicat, accusèrent également leur opposition dans la sculpture.

Tandis que le génie attique, tirant de l'Égypte et de l'Orient ses prepremières inspirations, était conduit par le sentiment religieux plutôt que par l'observation de la nature, se plaisait aux lignes parallèles, se rapprochait des types calmes, habillait ses idoles de draperies régulièrement ajustées, cherchait la sveltesse dans les proportions et tendait à l'élégance, le génie dorien, robuste, positif, amoureux de la force et de la rectitude, toujours près de la vérité palpable, toujours enclin à observer et à encourager les exercices du corps, devait engendrer et engendra cette sculpture dont les modèles nus et vigoureux développaient dans le gymnase leur agilité énergique, leur construction solide et bien équilibrée, leurs proportions courtes, la vie et la santé de leurs mouvements, cette sculpture, enfin, que nous appelons *éginétique*, parce que l'île d'Égine fut le théâtre où elle se produisit avec le plus d'éclat.

L'*Histoire de la sculpture avant Phidias* a été écrite ici même d'une plume savante et ferme; nous n'avons pas à la recommencer, ni même à en esquisser les grands traits: mais nous devons dire en peu de mots quels furent les caractères de l'art grec dans le style éginétique, empreint d'une physionomie si particulière, si fortement prononcée.

Deux éléments s'y combinent de la façon la plus étrange : la convention religieuse et la vérité naturelle. Le corps humain est étudié avec une connaissance précise de l'anatomie extérieure; la tête, au contraire, est constamment répétée d'après un type hiératique et consacré. Les cheveux, symétriquement frisés, semblent copiés sur une coiffure postiche et sacerdotale. Le visage a une coupe uniforme et son expression inalté-

rable est celle d'un sourire forcé. Les yeux sont aplatis, à fleur de tête, convergents et fixes. Le front est fuyant, les oreilles sont attachées très-haut, le menton est carré. Les lèvres, minces, fermées, relevées sur les côtés, achèvent d'exprimer la béatitude naïve et souriante que respire la face entière, et qui est stéréotypée sur toutes les figures, lors même qu'elles combattent, qu'elles frappent ou qu'elles meurent. Mais, par un contraste inattendu, à cet archaïsme inévitable de la tête s'oppose une imitation étonnamment vraie du corps humain. Les membres sont modelés avec savoir, avec une précision qui touche à l'aridité, sans détails toutefois, comme si l'épiderme était recouvert d'un voile collant et transparent. L'artiste fait ressortir surtout les qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui font l'orgueil du gymnaste. Sous ce rapport, la sculpture éginétique ne serait pas éloignée de la perfection, s'il ne lui restait encore de la dureté dans l'accentuation des plans, qui sont carrément, sèchement écrits, de l'excès dans la saillie des tendons, de l'ostentation dans le rendu des muscles et du convenu dans les mouvements. En somme, ce qu'ont de frappant toutes les sculptures éginétiques, non-seulement les marbres d'Égine, mais les métopes de Sélinonte, les télamons d'Agrigente, ce n'est pas l'image de la vie que fait circuler dans tous les membres l'invisible magnétisme de l'âme, c'est la vie purement organique, c'est la géométrie ou plutôt la dynamique rigoureuse du corps humain.

Le lecteur l'a déjà senti : le style éginétique est comme une transition entre le symbolisme de l'art égyptien et la beauté idéale de l'art grec proprement dit, de celui que représentèrent, entre autres illustres, Micon, Myron, Phidias, Alcamène, Polyclète de Sicyone, Naucydès d'Argos, Scopas, Praxitèle, Lysippe, Agasias d'Éphèse. Les figures égyptiennes étaient des emblèmes solennels, mais inanimés : les figures d'Égine, vivantes dans les membres, sont archaïques dans la tête et dans le maintien. La vie de l'esprit n'y est pas encore manifestée. Un reste de symbolisme a moulé pour ainsi dire l'expression des visages, en leur infligeant un sourire sacramentel, un caractère invariable de paralysie mentale, de mystérieuse inertie. Et cet archaïsme sacré, il se trahit également par la contenance, par les mouvements, par les draperies. La contenance; elle est roide et contrainte. Les mouvements; ils semblent cadencés, comme si un rhythme traditionnel en avait réglé la mesure. Les draperies; c'est là surtout que l'influence sacerdotale est visible. Combien elles sont imposantes et religieuses dans leur apprêt, ces draperies empesées, calmes, aux plis droits et parallèles comme des cannelures doriques! Voyez la Minerve éginétique d'Herculanum : elle menace,



MINERVE ÉGINÉTIQUE D'HERCULANUM.

elle va frapper de sa lance, mais sa tunique n'en est pas moins plissée régulièrement et sévèrement. Son péplus rigide ne ressemble pas aux vêtements dont se couvrent les mortels; ses draperies que nulle main n'a touchées, que nulle passion n'agite, elles sont vierges, elles sont divines; elles témoignent de la haute sérénité que les dieux conservent toujours, même dans leur colère.

Tels sont les principaux traits de l'ancien style grec auquel les Éginètes ont donné leur nom. Singulier privilége du génie hellénique! Il est grand, quand il s'éloigne à dessein de la nature; il va être à jamais admirable, quand il s'en rapprochera. La distance qui séparait l'art grec de la perfection, Phidias l'a comblée. Il s'est affranchi de la roideur hiératique, et des formules sacrées qui enchaînaient la sculpture à l'archaïsme. Athénien par le sang, Dorien par l'éducation, il réconcilie les deux races et il résout leur contradiction en les élevant à une vertu supérieure. Par lui, la pensée et la forme sont fondues et merveilleusement équilibrées. Dans le style des Égyptiens et des Éginètes, l'artiste était, plus ou moins, l'esclave du prêtre, c'est-à-dire que la nature était emprisonnée dans le symbole ou gênée par le formalisme. Phidias a égalé la forme à l'idée. Il a rendu l'une aussi belle que l'autre était grande. Au lieu d'exprimer l'idéal par l'immobile dignité de la mort, à l'instar des Égyptiens; au lieu de subir, à l'exemple des Éginètes, la servitude qui attachait à un corps vivant une tête inanimée et muette, il a saisi l'idéal dans l'essence du réel, du réel purifié, transfiguré, comme s'il eût un instant soulevé le voile qui nous cache l'exemplaire parfait, l'exemplaire sorti des mains de Dieu. Toutes les parties de la figure humaine étant harmonieusement pénétrées du même esprit, ce qui n'était en Égypte qu'un emblème, est devenu une création; ce qui n'était encore à Égine qu'un reste de formules abstraites, est devenu l'expression de la plus haute éloquence. Phidias, en un mot, a découvert le dernier secret, en achevant d'éveiller la vie.

Jusqu'alors aucun trouble de l'âme, aucune émotion n'avaient encore palpité au sein du marbre. Phidias lui-même et son école préférèrent le beau à l'expressif, ou plutôt ils répandirent l'expression sur la figure entière; ils la mirent dans l'attitude, dans le langage des formes et le caractère des draperies, ne voulant point la concentrer sur le visage pour n'en pas altérer la beauté. Le sentiment qui se fit jour dans la sculpture grecque fut contenu au point de rester encore impersonnel. Qu'arrive-t-il cependant? Chaque figure ayant la dignité d'un type, il semblerait que le sentiment a dû s'affaiblir en se généralisant : c'est le contraire. Le

type condense et résume en lui toutes les joies, toutes les douleurs; il n'est pas un : il est tous. Aussi l'émotion est-elle d'autant plus profonde dans l'âme du spectateur que le sentiment a été plus contenu dans



ORPHÉE ET EURYDICE.

l'œuvre de l'artiste. Il existe au Louvre et au musée de Naples un bas-relief de la grande école, qui a été plusieurs fois répété par la statuaire antique : il représente *Orphée et Eurydice* lorsque le poëte, oubliant les ordres de Pluton, se retourne pour voir Eurydice avant d'avoir quitté le séjour des morts. Mercure, qui les suit, les avertit déjà de se séparer.

Un moment encore, et cette belle ombre va disparaître pour rentrer au fond de l'Érèbe. Est-ce une illusion du cœur? Est-ce une prévention qui nous abuse? Est-ce le prestige de l'antiquité qui nous domine? Nous ne savons, mais, pour nous, il n'est pas de marbre plus ému que ce marbre; il n'est pas de douleur mieux sentie que cette douleur. La mélancolie que respirent ces trois figures, si modérées dans leur mouvement et si graves, est la plus touchante peut-être que jamais la sculpture ait exprimée. L'expression toutefois n'a rien fait perdre aux figures de leur beauté idéale. L'harmonieuse tranquillité des lignes n'a pas été rompue. Les draperies ne s'agitent point. Mercure, le conducteur des âmes et des songes, semble exécuter à regret les ordres du destin. Il avance doucement la main pour ramener aux enfers ce fantôme tant pleuré. Eurydice, à demi voilée, a la tristesse des mânes. Orphée, accablé de douleur, laisse échapper sa lyre découragée; il baisse la tête et murmure un éternel adieu à celle qu'il voulait rendre à la vie et qu'il a rendue à la mort. Puissance mystérieuse de l'art! Voilà un dieu, une femme, un poëte qui sont des êtres fabuleux, des types créés par l'esprit sous l'incubation de tout un peuple : mais ces mythes existent, ces types sont vivants, et c'est par là qu'ils nous appréhendent au cœur. Ils palpitent, ils souffrent, ils paraissent intérieurement émus, secrètement sensibles, et si leur calme douleur nous impose autant qu'elle nous touche, c'est que le souffle qui les anime n'est pas une âme individuelle : c'est la grande âme de l'humanité.

La pondération exquise trouvée par la sculpture grecque au siècle de Périclès devait peu à peu se rompre. Le Parthénon avait montré tout ce que la majesté peut avoir de grâce et de chaleur, tout ce que la force comporte d'élégance. Au bout d'un siècle, la mesure fut dépassée ou commença de l'être. La grâce l'emporta. La forme, à son tour, voulut être supérieure à l'idée. L'art tendit à une sensualité qui du moins se rachetait par sa délicatesse; tant de charmes furent prodigués à la matière que bientôt il lui suffirait d'exprimer les enchantements de sa propre beauté. A cette évolution de l'art grec s'attache le nom de Praxitèle, contemporain de Lysippe et d'Alexandre le Grand. Longtemps encore l'art se maintint sur les hauteurs, Lysippe ayant repris la tradition héroïque de Polyclète et de Phidias.

La décadence ne fut sensible qu'au second siècle avant notre ère, quand la ligue achéenne fut vaincue par les Romains, et que Sicyone, Corinthe, Ambracie furent saccagées par un soldat ignorant, le barbare Mummius. Athènes prise par Sylla fut le dernier coup. La

déchéance de l'art devait coïncider avec l'asservissement de la patrie.

STYLE ROMAIN. Du jour où la Grèce devient une province romaine, la sculpture hellénique subit l'influence du génie romain. Déjà un élément nouveau s'était introduit dans l'art statuaire au temps de Lysippe. Un élève de ce fameux sculpteur, Lysistrate, avait imaginé de mouler le visage des personnes dont il voulait faire le portrait : ce fut la première atteinte portée à la grandeur du style grec. Il descendait ainsi de la vérité idéale à la vérité individuelle. C'était l'inauguration du naturalisme. Sous le ciseau de Praxitèle, Phryné s'était transfigurée en Vénus : maintenant la déesse va redevenir une courtisane. Les Grecs avaient voulu la *beauté :* les Romains se contenteront du *caractère.*

Il faut en convenir, dans cette imitation d'une nature moins choisie, dans cette étude de la vie réelle, l'art romain, cultivé par des Grecs convertis au goût du vainqueur, conserve encore de la majesté; il demeure imposant et il acquiert même des accents nouveaux de vérité énergique et de fierté. Les belles traditions du geste et de l'attitude y sont maintenues. Les statues des empereurs joignent au naturel la dignité du commandement. Le nu y est modelé avec un sentiment juste des formes et des plans. Les bustes de Néron, de Vitellius, de Trajan, d'Adrien, de Marc-Aurèle, sont des morceaux admirables, qui appartiennent cependant à un art inférieur. Et cette observation s'applique même au buste de Lucius Vérus, tant vanté et tant de fois reproduit. La dextérité de l'outil s'y étale complaisamment dans l'imitation des cheveux et de la barbe, Le marbre se frise en menues boucles; il est fouillé, assoupli, détaillé avec une adresse qui fait plus d'honneur au praticien qu'à l'artiste. Le rendu étant poussé plus loin dans une partie accessoire que dans la principale, qui est l'expression des chairs, il en résulte un défaut d'harmonie, le fini extrême de l'une contrastant avec l'insuffisance de l'autre. A côté d'une chevelure si étonnamment vraie, d'une barbe aussi bien crêpée, le front paraît sans finesse, la narine paraît sans vie et l'œil sans accent. Un sculpteur grec eût certainement évité une pareille dissonance.

C'est une marque infaillible de décadence que le trop de soin donné aux choses secondaires, le luxe de la parure, l'importance des ornements; et comment ne pas en être frappé lorsque Pline lui-même, qui n'était guère pourtant dans le secret, déplore l'amoindrissement de l'art romain, plus jaloux d'être riche que d'être beau. « Aujourd'hui, dit-il, les portraits ne représentent plus l'effigie vivante des personnes, mais leur luxe et leur opulence. La mollesse des mœurs a perdu les arts, et parce qu'on a négligé l'image des âmes, on néglige aussi celle des corps...

Et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum. »

Quant aux figures entières de style romain, nues ou drapées, elles ne sauraient non plus soutenir la comparaison avec les statues du grand style athénien. Prenons pour exemple l'*Antinoüs* du Belvédère : les proportions en sont belles et dignes d'avoir été étudiées, mesurées par Nicolas Poussin. Les formes sont châtiées; le balancement de la figure est aisé, noble et gracieux. L'ensemble vous appelle de loin et vous séduit; mais si l'on y regarde de près, après avoir jeté les yeux sur le Thésée ou l'Ilissus du Parthénon, on voit que la beauté de l'Antinoüs s'arrête à la surface, que les formes en sont relativement rondes et engorgées. Ce corps, dont l'anatomie est d'abord si bien décrite, manque d'élasticité et de chaleur, tandis que l'Ilissus et le Thésée offrent l'animation de la vie, le jeu facile des articulations, et cette souveraine liberté des membres qui promet le mouvement, parce qu'elle les rend légers et prompts à obéir. Auprès de ces morceaux incomparables, l'Antinoüs semble froid et languissant; ses carnations pleines mais chargées deviennent pesantes; et cette statue célèbre, transportée sur l'Acropole d'Athènes, n'y serait considérée ni comme un dieu descendu de l'Olympe, ni comme un athlète destiné aux triomphes du gymnase. Telle est l'infériorité de la statuaire romaine dans l'expression du nu. Ses chefs-d'œuvre, éclipsés par les morceaux du grand style grec, passent au second ou au troisième rang. Ils sont évidemment de moins bonne race et de moins haute lignée.

Amples, convenables et dignes, les draperies romaines sont plus savamment disposées que saisies sur le vif. L'arrangement en est un peu froid, comme s'il était appris par cœur. Au temps des empereurs, du reste, la draperie est peu à peu remplacée par le costume. Lorsque les statues ne sont pas *achilléennes*, c'est-à-dire entièrement nues et armées d'une lance, des cuirasses historiées, aux riches ciselures, couvrent la poitrine des Césars. Ils portent tantôt l'habit militaire, tantôt un pallium jeté autour des reins, comme la statue de Nerva, au Vatican. Rome se plaît à costumer l'image des peuples qu'elle a vaincus. Sur l'arc de Titus sont représentés les prisonniers juifs traînés en triomphe. Autour de la colonne Trajane sont figurées en bas-reliefs les victoires de Trajan sur les Daces, reconnaissables à leurs costumes barbares. Marches, campements, passages de fleuves, batailles, harangues, tous les épisodes de la guerre y sont retracés d'un style fier jusqu'à la rudesse, aux plans ressentis, aux accents mâles. En passant d'Athènes à Rome, la sculpture n'est plus universelle et idéale, mais romaine et positive. Elle s'attache

au portrait des hommes, à la réalité des choses. Elle n'est plus héroïque : elle est historique.

Tels sont les trois styles qui ont marqué les phases de l'imitation dans l'antiquité. Le style égyptien est peu imitatif et emblématique: le style grec élève l'imitation jusqu'à la beauté; le style romain la fait descendre au caractère. En un mot, ces trois styles ont été créés par trois principes : le symbole, le type, le portrait.

Ici doit finir le second livre de cette Grammaire. Toute œuvre d'art, en effet, peut être ramenée à l'un de ces trois termes qui sont irréductibles, le portrait, le type et le symbole. A moins d'être maniée par un ornemaniste, à moins d'abdiquer, la sculpture ne saurait produire un ouvrage qui ne soit ou emblématique, ou idéal, ou purement imitatif. Lorsque le christianisme ouvrit à la plastique des voies nouvelles, en lui donnant à exprimer les émotions intimes du cœur, les élans mystiques, la pénitence, la douleur et la béatitude du martyre, les douceurs de la charité, l'essence de ce grand art fut altérée par ces éléments nouveaux, qui le firent sortir de ses limites et l'entraînèrent dans le domaine de la peinture. Ne reconnaissant d'autre laideur que celle de l'âme, la religion du Christ devait conduire la statuaire au mépris de la chair, au sacrifice de la forme. Dans l'excès de sa spiritualité, la sculpture chrétienne a été le plus souvent pauvre, maigre, mortifiée, oublieuse des proportions, dédaigneuse du beau. Mais par un miracle du sentiment, la pierre a été attendrie; le marbre s'est senti pénétré de quelque chose qui lui était étranger et inconnu : la conscience.

Elles sont touchantes par leur grâce naïve ou imposantes par l'idéal qu'elles expriment, ces figures qui, au moyen âge, surtout au XIII[e] siècle, furent sculptées sur le portail ou dans les niches de nos églises gothiques, à Paris, à Chartres, à Reims, à Strasbourg, à Bourges et ailleurs. Au commencement la statuaire chrétienne, dans le Nord, est courte, ronde, grossièrement taillée. Celle du Midi, qui reflète l'art byzantin, présente des proportions géométriques, des plis comptés et parallèles, des vêtements chargés de perles et de galons. Les têtes ont des yeux saillants, fendus et retroussés à leur extrémité extérieure, des sourcils arqués, des cheveux minutieusement rendus. Les genoux en dehors, les pieds très-ouverts dispensent l'artiste de vaincre la difficulté des raccourcis.

Bientôt, cependant, la sculpture gothique s'élance avec l'ogive des voûtes; ses figures prennent en hauteur des proportions démesurées;

elles s'allongent et, ne tenant à la terre que par un étroit support, elles montent vers les cieux. Marquées à l'empreinte d'une gravité religieuse, d'une foi vive, tranquilles, serrées et pour ainsi dire emmaillottées dans leurs draperies solennelles à force d'être simples, elles semblent avoir traversé la mort pour arriver au jour de la résurrection, ou bien, couchées sur les tombeaux, elles ont l'air d'attendre en silence ce grand jour. Une ressemblance individuelle, obtenue par le moulage, achève alors de les caractériser. La variété, au surplus, ne fait point défaut à la sculpture de cet âge. Si elle représente des femmes, elle les veut sérieuses dans leur sveltesse délicate. Les plis de leurs tuniques ou de leurs manteaux sont perpendiculaires ou obliques, mais toujours rares. Une sérénité pieuse, quelquefois l'ébauche d'un bienheureux sourire leur tiennent lieu de beauté, car leur chaste vêtement ne recouvre que des épaules pointues, des poitrines effacées, des corps grêles, qui ont renoncé au luxe de la chair. Si l'artiste a taillé l'image d'un chevalier, il y met plus de vivacité et plus d'action. Les prêtres, au contraire, ont un aspect sévère, rigide et froid.

Tels sont les principaux traits du style gothique jusqu'aux premières années du XIVe siècle, où les draperies commencent à s'agiter, où les attitudes moins naturelles tendent à devenir maniérées. Pendant que çà et là on retrouve le charme austère, la ferveur, la grâce du siècle précédent, l'ironie du laïque se fait jour. Les égarements du cloître, dénoncés par un ciseau satirique, ont imprimé leur grimace sur le visage des moines et des prêtres, qui rampent autour des archivoltes, vomissent l'eau des gouttières ou se cachent sous les ressauts de l'architecture. La laideur du vice, la caricature du péché ont trouvé place dans cet art que la Grèce avait condamné, par une sentence héroïque, à ne chercher, à ne produire que le beau, et qui, pour représenter les instincts vicieux de la nature, avait créé des êtres d'une bestialité fantastique, le satyre, l'égipan, la sirène, le centaure.

Il est clair que, sous l'empire du christianisme, la sculpture a franchi ses frontières, en voulant s'approprier ce qui appartient à la peinture, ce qu'elle seule peut complétement réaliser : l'expression.

Expressive par excellence, la peinture était par excellence l'art chrétien. Aussi a-t-elle dominé dans les temps modernes. En Égypte, l'architecture avait été la commune matrice de tous les arts ; elle les avait tenus asservis à ses pensées, attachés à ses flancs. Durant les beaux siècles du paganisme, c'était la sculpture qui avait donné le ton. Mais, du jour où le christianisme triomphe, du jour où il manifeste son génie propre, la peinture prend à son tour le premier rôle. L'architecture et la plastique

deviennent pittoresques. L'expression, le mouvement, le sentiment, le côté accidentel et relatif, qui sont l'apanage du peintre, remplissent l'art tout entier. Le vieux temple est remplacé par une église romantique ; la statuaire, transformée, se tourmente, se colore, abandonne son premier culte, et, en se particularisant, elle sacrifie son modèle idéal qui est le type, son essence même, qui est la beauté.

Et cette prépondérance de la peinture, elle caractérise l'art moderne, même lorsque la Renaissance italienne se regarde comme une rénovation de l'antique. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, depuis les Pisani jusqu'à Michel-Ange, la sculpture est exercée par des peintres ; elle est dramatique au point que l'ébauchoir et le pinceau paraissent obéir aux mêmes lois. Les portes du baptistère de Saint-Jean, à Florence, se creusent comme une toile peinte dans les bas-reliefs de Ghiberti. L'intimité des physionomies, l'individualité des âmes respirent dans les figures de Donatello, dont le naturalisme ingénu et la tendresse font oublier la présence du marbre. La statue équestre de Colleone, à Venise, frémit sous la main de Verocchio... Vient enfin Michel-Ange, génie hautain et amer, qui passe comme un météore, et qui, en apparence, est un phénomène unique, sans liaison avec le passé ni avec l'avenir. Cependant il manie lui aussi la gradine comme une plume de roseau. Il multiplie les contrastes, les attitudes forcées, tourmentées. Il fouille le bloc avec le feu d'un improvisateur ; il y fait jouer la lumière, et, lui qui ne met point d'effet dans ses tableaux, il en met, chose étrange, dans ses statues. Cette substance froide et grave, il y souffle son humeur personnelle ; il la sature de tristesse, il y imprime les accents d'une bouderie sublime. Pour la sereine antiquité, l'ombre n'avait été que la condition du relief et de la lumière. Léonard de Vinci en peinture, Michel-Ange dans la statuaire, furent les premiers à faire de l'ombre une expression de mélancolie, de tristesse, d'inquiétude, de tout ce qui obscurcit l'âme. Après la terrible figure du *Pensieroso* qui médite si profondément, la tête penchée, au sein des ombres de la mort, après cette Vierge altière qui détourne la tête avec une moue inexprimable et divine, la sculpture a-t-elle fermé le cycle de ses évolutions? Non..., il lui restera toujours des *pensers nouveaux* à exprimer, et jamais elle ne sera mieux inspirée qu'en se rapprochant de l'art antique, non pour copier les Grecs, mais pour dégager de leurs marbres les lois invariables dont ils nous ont prouvé l'excellence.

CHARLES BLANC.

FIN DU SECOND LIVRE.

QUELQUES LETTRES

D'HIPPOLYTE FLANDRIN

A SA FAMILLE ET A SES AMIS



Les lettres écrites par Hippolyte Flandrin à sa famille et à ses amis, depuis l'époque de son arrivée à Paris (avril 1829) jusqu'à l'époque de sa mort, à Rome (mars 1864)[1], vont prochainement être publiées par M. Henri Plon, imprimeur de l'Empereur et éditeur de tant d'ouvrages d'une haute importance historique ou littéraire.

Une obligeante communication nous permet de placer dès aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs quelques fragments de cette correspondance et une partie de l'avertissement qui les précède :

« Les lettres d'Hippolyte Flandrin contiennent beaucoup moins de théories sur l'art que de renseignements biographiques, beaucoup

1. *Lettres et Pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître,* par le vicomte Henri Delaborde, avec un portrait gravé par M. Deveaux et des fac-simile. — H. Plon. Prix : 8 fr.

moins de dissertations que de confidences intimes. On serait mal venu à y chercher les formules solennelles d'une esthétique particulière, l'exposé ou les développements scientifiques d'une doctrine; on n'y surprendra nulle part, même à l'état d'arrière-pensées, des prétentions à l'autorité dogmatique et au rôle de chef d'école. En écrivant à sa famille et à ses amis, Flandrin ne songe ni à plaider la cause de son talent ni à convertir à ses principes les gens auxquels il s'adresse. Il veut seulement les informer des occupations actuelles de sa pensée ou plutôt des sentiments de son cœur, et s'il parle de ce qu'il a fait ou de ce qu'il va faire, ce n'est pas pour signaler son habileté ou les progrès de sa réputation, encore moins pour étaler un système : c'est parce qu'il doit à ceux qui l'aiment et qui sont loin de lui le récit des événements et des travaux dont sa vie se compose.

Comme Mozart, dans ces lettres charmantes que l'on a publiées il y a quelques années, Hippolyte Flandrin semble, en prenant la plume, oublier si bien son importance personnelle, qu'il cesse, à vrai dire, de nous montrer en lui l'artiste et le grand artiste, pour ne laisser voir que le fils le plus tendre, le frère ou l'ami le plus dévoué. Et cependant, si rares que soient dans la correspondance de Flandrin les propositions ou les commentaires didactiques, tout ce qu'il dit tend à son insu à nous expliquer plus sûrement, à nous faire mieux comprendre et mieux aimer les œuvres de son talent, parce que ce talent et l'âme d'où il procède ont des habitudes communes. Ces lettres attestent l'étroite connexité qui existait entre les coutumes morales de l'homme et les inspirations ou les doctrines du peintre. Elles résument en réalité la poétique de l'un comme la vie même de l'autre, car elles expriment à chaque ligne la piété, l'amour du vrai, la passion sereine du bien en toutes choses. Ajoutons qu'elle témoignent aussi d'une aversion énergique, quand il le faut, pour les témérités ou les erreurs dangereuses. Si bienveillant qu'il soit d'ordinaire, Flandrin sait se montrer sévère à l'occasion et ne marchander ni le blâme aux faits qu'il a jugés condamnables, ni les remontrances à qui lui semble les mériter.

Quant au texte de ces lettres, nous le donnons tel que l'avait tracé la main même d'Hippolyte Flandrin, c'est-à-dire avec des incorrections ou des négligences qu'on s'étonnera d'ailleurs de ne pas rencontrer plus fréquemment, et qu'excuse de reste le souvenir des premières années de Flandrin. Son enfance avait été privée non-seulement de l'éducation classique qu'on reçoit dans les colléges, mais même de ces vulgaires notions littéraires que fournissent les plus humbles écoles. Ce qu'il savait de la syntaxe et des règles ou des traditions gram-

maticales, il le devait uniquement à sa propre perspicacité, à ses lectures, à des efforts d'attention plus assidus et plus féconds à mesure que s'était développé le talent du peintre et que celui-ci avait senti le besoin d'étendre ses ressources intellectuelles en proportion de l'habileté croissante de sa main. Aussi, sans exprimer nulle part la contrainte ou le progrès laborieux, le style, dans les lettres que nous publions, s'épure-t-il d'année en année, et acquiert-il vers la fin une précision d'autant plus remarquable que les formes en étaient, au début, moins châtiées. A quoi bon insister au surplus et prétendre signaler des imperfections ou des mérites qu'il sera si facile à chacun d'apprécier?

En reproduisant les lettres de Flandrin, lettres écrites d'ailleurs au courant de la plume et pour les regards seulement de quelques amis, il nous a paru que nous avions le droit ou plutôt le devoir d'omettre certains détails dépourvus aujourd'hui d'intérêt et de choisir, parmi ces confidences familières, celles qui méritaient surtout d'être révélées. Est-il besoin d'ajouter qu'il ne pouvait nous appartenir d'en modifier l'expression, et que, le choix une fois fait, notre tâche se réduisait à un travail de transcription scrupuleusement fidèle?

Ce respect nécessaire des formes adoptées par Flandrin pour rendre sa pensée, nous n'avons pas cru qu'il nous fût également commandé pour quelques erreurs dans l'orthographe des mots ou dans la ponctuation. Nous nous sommes donc permis, le cas échéant, de réviser à cet égard le texte original, parce qu'ici l'exactitude absolue de la copie ne nous eût paru ni aider à l'intelligence des choses, ni faire revivre utilement les habitudes d'esprit de celui qui les raconte. Qu'on ne s'exagère pas, toutefois, le nombre des fautes que nous avons pris sur nous de ne pas laisser subsister. Assez fréquentes, il est vrai, dans les lettres antérieures à l'époque du départ de Flandrin pour Rome, elles deviennent de plus en plus rares dans les lettres suivantes et finissent presque par disparaître dans celles qui appartiennent aux vingt dernières années. A peu d'exceptions près, — le verbe *embrasser*, par exemple, dont Flandrin, par une distraction assez singulière, s'est obstiné jusqu'à la fin à remplacer l'*e* initial par un *a*, — les mots sont dès lors aussi correctement écrits que les phrases elle-mêmes sont régulièrement construites. La seule particularité qu'on puisse y remarquer quelquefois, c'est l'emploi de certaines formules orthographiques surannées ou décidément vieillies. Ainsi Flandrin écrit *aoust*, *aujourd'huy*, etc. Le fait, si l'on veut, n'a pas d'importance en soi : il convient pourtant de le noter, parce qu'il nous indique les origines de l'éducation littéraire que le peintre s'était faite et la nature des modèles qu'il avait le plus ordinairement consultés.

C'est apparemment à l'école des écrivains du XVIIe siècle, c'est en lisant leurs ouvrages de préférence au reste, qu'il avait pris de pareilles coutumes et fait provision de ces souvenirs. Mince profit sans doute si Flandrin n'avait retiré de ses études que l'habitude, involontaire ou non, d'imiter ainsi les dehors de la pensée des maîtres; mais il avait su emprunter mieux que cela de sa familiarité avec eux. Il y puisait un surcroît de conviction et de force pour vénérer, pour défendre, pour propager à sa manière les vérités qui élèvent l'âme et qui l'intéressent de plus près; il retrouvait, en un mot, sous d'autres formes et dans un autre domaine, des exemplaires de ce beau dont son pinceau s'était déjà approprié les secrets et qui lui apparaissait, ici comme ailleurs, inséparable de la bonne foi, de l'inspiratou sincère, de la franche simplicité. »

A MONSIEUR FLANDRIN.

Paris, le 14 avril 1829.

MON CHER PAPA,

Un petit changement survenu dans nos plans m'engage à te récrire si tôt. Tu sais que nous étions à peu près décidés à aller chez M. Hersent; j'ai un peu changé d'idée, et ce n'est pas par caprice. Voici les raisons. D'abord, à Paris, M. Ingres passe pour avoir de plus grands talents que M. Hersent; ensuite, son école est beaucoup mieux réglée et plus tranquille. Il ne souffre pas qu'on y fasse ces mauvaises farces qui font souvent que le meilleur jeune homme ne peut pas rester. Ainsi, papa, tu vois qu'il y aurait de bonnes raisons pour aller chez M. Ingres, mais je ne veux rien faire sans ton assentiment; car le choix d'un maître est une chose assez importante. Je te prierais d'exposer nos raisons à ma tante Martin et à la famille, et de bien faire voir que ce n'est pas par caprice.

Si tu pouvais nous rendre réponse de suite, tu nous ferais bien plaisir. En attendant, nous ne serons pas oisifs. Nous irons porter les lettres de recommandation, faire les visites, etc. Il n'y a que la lettre du général[1] à M. Hersent qui m'ennuie; mais il me semble que nous pourrions ne pas la donner, et écrire au général en disant que de puissantes considérations nous ont empêchés d'aller chez M. Hersent. D'ailleurs nous avons plusieurs lettres de lui, et il me semble qu'en employant les autres nous n'aurions pas l'air d'en faire peu de cas.

1. Le général Paultre de la Mothe, qui, à Lyon où il commandait, s'était intéressé aux premiers essais d'Hippolyte, et qui devait plus tard intervenir utilement en faveur des deux frères à l'époque de la conscription.

Nous t'embrassons de tout notre cœur, ainsi que la chère maman et Caroline. Nous prions tous les jours pour cette bonne sœur. En attendant de vos nouvelles, je suis, avec respect et soumission,

Votre fils,

HYPPOLITE[1].

A MONSIEUR FLANDRIN.

Paris, le 15 avril 1830.

MON CHER PAPA,

Enfin je suis hors de danger, et je m'empresse de te l'écrire. Hier, mercredi 14 avril, j'ai passé au conseil de révision. Depuis que tu m'as écrit quel numéro j'avais, j'ai été dans une inquiétude terrible. Personne ne me donnait d'espérance, et je serais peut-être pris, sans les efforts d'un membre du conseil à qui M. de Châteaugiron m'avait recommandé, car un général disait : « Il y en a de plus louches que ça, et qui partent. » J'étais entouré de médecins, d'officiers, qui m'examinaient. Pendant ce temps, l'ami de M. de Châteaugiron parlait à l'oreille du général président, qui m'a dit : « Monsieur Flandrin, vous pouvez vous en aller, vous êtes réformé. » J'ai pensé à la joie que ça allait vous causer, cher papa et chère maman; je me suis habillé promptement pour aller annoncer la bonne nouvelle à Paul, qui l'attendait avec impatience. Enfin je suis délivré de cette inquietude et je vais travailler plus librement. Je vais écrire au général pour lui témoigner ma reconnaissance ainsi qu'à M. Révoil. Je t'enverrai les lettres, l'une après l'autre, sous enveloppe; mais je regrette cette quantité de ports de lettres qu'il vous faut payer.

Le jour de Pâques, il m'est arrivé quelque chose qui m'a fait bien du plaisir et qui, j'en suis sûr, vous en fera aussi. J'avais concouru avec tous les élèves de l'Académie pour un prix de composition historique. On fait cela peint dans un jour et renfermé chacun dans une loge. Le sujet était tiré de la mythologie, le voici : Hercule étant descendu aux enfers pour enchaîner Cerbère, le monstre se réfugie sous le trône de Pluton; mais il l'en arrache avec violence et l'entraîne au grand jour. J'ai traité ce sujet aussi bien que j'ai pu. Le jour de Pâques, M. Ingres a fait appeler tous ceux qui avaient concouru. Nous avons été chez lui. Il a témoigné qu'il était assez content du concours, il s'est approché de moi et a dit en me montrant : « Voilà celui qui méritait la médaille, mais on a fait une injustice horrible. Vous avez eu sept voix pour vous, et

1. Il est à remarquer que, pendant toutes les années de sa jeunesse, Flandrin écrivit ainsi son prénom. Ce n'est guère qu'à partir de 1840 qu'il cessa d'intervertir l'ordre dans lequel l'i et l'y sont placés, conformément à l'origine grecque du mot, et qu'il signa non plus *Hyppolite*, mais plus correctement *Hippolyte*.

l'autre onze. Ah, cela m'a fait bien de la peine! J'en ai été malade, car en vous maltraitant, on maltraite mes enfants. » Alors je lui ai dit, ce que je pensais, que je préférais bien son approbation à la médaille (c'est vrai, et cependant c'était une médaille d'or de première classe), et combien j'étais sensible à toutes les peines qu'il se donne pour nous défendre. Il nous a encouragés et nous a exhortés à bien faire pour les trois concours qui vont bientôt s'ouvrir et qui conduisent au prix de Rome; mais là, je n'espère plus. C'est toujours de plus fort en plus fort : cependant je te rendrai compte des résultats. Au dernier concours pour les places, Paul a été nommé cinquième : on ne peut guère mieux réussir. M. Ingres est très-content de nous...

A MONSIEUR ET A MADAME FLANDRIN.

Paris, le 28 avril 1831.

. . . . . Vous aussi, chère maman, vous avez été indisposée. Oh! prenez bien soin de vous, ainsi que le papa, car notre joie la plus grande sera de vous revoir, et si vous étiez changée en plus maigre, en plus pâle, quelle peine pour nous! Votre chère image ne s'efface pas de notre mémoire. Nous espérons vous retrouver comme nous vous avons laissée. Le temps passe rapidement, et bientôt nous pourrons vous voir. Cette pensée fait notre joie; j'en parle dans toutes mes lettres : c'est que mon cœur en est si plein!

M. Ingres, ce bon, cet excellent homme, vient de mettre le comble à ses bontés pour nous. Il y a quelques jours, il me dit d'aller le voir. Lorsque je fus arrivé, il me dit qu'il était content de nos progrès, et qu'à dater de ce jour nous ne payerions plus, qu'il nous faisait la remise pleine et entière de ce que nous donnions pour prix de ses leçons. Je me suis confondu en remerciments, et je fais chaque jour mon possible pour lui témoigner combien je suis reconnaissant d'un si grand bienfait. Depuis quelque temps, j'ai eu le bonheur de faire quelques copies de tableaux qui lui ont été agréables et qui ont l'honneur d'être dans son cabinet. J'aime tant ce grand homme, que je ne sais dans quels termes en parler. Je voudrais faire partager mon admiration à tout le monde, et, pour cela, il n'y aurait qu'à le faire connaître. Sans sa défense expresse, je rendrais publics les bienfaits dont nous lui sommes redevables : car la reconnaissance n'est point un fardeau pour nous. Seulement, elle nous fera faire plus d'efforts pour nous rendre les dignes élèves d'un si grand maître. Maintenant nous ne payerons plus que dix francs par mois, ce qui est une terrible diminution. Bon papa, tu vas dire cela à ma tante Martin et à toute la famille. Ils sont si bons, qu'ils s'en réjouiront avec vous et avec nous.

A MONSIEUR AUGUSTE FLANDRIN.

Paris, le 30 mai 1831.

Mon bon ami, mon cher Auguste, j'ai accompli la dernière épreuve pour arriver aux concours des grands prix, mais qu'elle a été cruelle! Le sujet était une figure peinte, de trois pieds de haut. Je l'ai faite, et hier c'était le jour du jugement. J'étais content de moi, je pouvais espérer; mais tu vas voir : M. Ingres, M. Guérin, M. Granet et trois autres membres de l'Institut, en entrant dans la salle d'exposition, veulent que je sois reçu le premier. Non : M. Gros et sa bande l'ont emporté; j'ai été ballotté du premier numéro au dernier. Enfin, M. Ingres, désespéré, s'en est allé après avoir protesté de toutes ses forces contre ce qui s'est fait dans cette séance, et je n'ai pas été reçu. Figure-toi hier, quand j'ai appris ça, c'est-à-dire quand j'ai appris que j'étais exclu, sans connaître les circonstances du jugement! Je n'osais pas retourner chez M. Ingres. Cependant je ne me reprochais rien. Ma figure était de beaucoup la meilleure, je puis le dire sans orgueil. Enfin, le soir, je me suis décidé à y aller. Je le trouvai à table, mais il ne mangeait pas. Plusieurs membres de l'Institut, entre autres M. Guérin, étaient venus pour qu'il fût consolé, mais il était loin de l'être. Il me reçut en disant : « Voilà l'agneau qu'ils ont égorgé! » Puis, en parlant à sa femme, qui cherchait à le calmer : « Oh! tu ne sais pas combien l'injustice est cruelle et amère pour le cœur d'un jeune homme! » Et tout cela avec l'accent d'un cœur si profondément touché, que les larmes me roulaient dans les yeux. Il m'a fait asseoir à sa table, dîner, enfin il m'a embrassé comme un père embrasse son fils. Je suis sorti et j'étais consolé. Oh! que ne lui dois-je pas à cet homme qui a déjà tant fait pour nous, et qui, dans cette occasion, vient de faire encore plus peut-être! Je ne sais plus que lui dire, je ne sais plus comment l'appeler, mais je pleure en pensant à lui, et c'est de reconnaissance.

Cependant, des regrets viennent m'assiéger de temps en temps, car c'était le moyen de faire peut-être un bien grand pas, et je pouvais espérer de partir. J'étais disposé à employer toutes mes forces; enfin, j'étais en train, et puis, c'était la seule manière d'exprimer ma reconnaissance à M. Ingres; car, à toi, mon frère, je puis le dire, ce bon maître comptait beaucoup sur le tableau que je devais faire. Il espérait peut-être trop, mais je n'aurais rien négligé pour justifier sa confiance. Puis, le plaisir que ça aurait fait au papa, à la maman, à toi! Je le sentais, et ça doublait celui que me donnait l'espérance...

Ma figure de concours, celle qui vient d'être repoussée, c'est pour toi que je la garde. Je te la porterai lorsque j'irai à Lyon [1]...

1. En destinant à Auguste Flandrin cette figure consacrée par les éloges de M. Ingres, Hippolyte ne se proposait pas seulement de fournir à son frère une occasion de juger de ses progrès : il voulait encore lui témoigner sa gratitude pour un service récent et délicatement rendu. Au moment de se présenter au concours, Hippolyte, en prévision des dépenses qu'entraînerait son admission en loge, s'était décidé à vendre la

A MONSIEUR FLANDRIN.

Paris, le 31 mai 1831.

CHER PAPA,

J'avais bien travaillé, travaillé longtemps, pour arriver au concours de Rome, et je viens d'en être repoussé. Hier, c'était le jour du jugement. Je ne me reprochais rien, j'avais tout lieu d'espérer. M. Ingres et la moitié de l'Institut m'ont nommé le premier : mais M. Gros et les autres professeurs, qui ont des élèves à soutenir, l'ont emporté, malgré et contre toute justice. Au lieu d'être reçu le premier, place que m'assignaient MM. Ingres, Guérin, Granet, etc., j'ai été exclu entièrement. Juge de ma tristesse! C'était pour moi l'entrée d'une carrière nouvelle, un moyen, le seul que je possède au monde, de témoigner ma reconnaissance à mon excellent maître, à mon oncle et à ma tante Martin, à toi, bon père. Hélas! ce n'est qu'en profitant bien des sacrifices que vous faites pour nous que je puis m'en montrer digne : mais tu vas voir si je suis innocent de cette non-reussite. D'abord, au premier moment, je n'osais aller voir M. Ingres. Je ne savais pas comment tout ça s'était passé : mais enfin je m'y décidai. M. Ingres, en me voyant, m'ouvrit ses bras et m'embrassa comme un père embrasse son fils. Il me raconta tout, et comment lui ne s'en était allé qu'après avoir protesté contre ce qu'on venait de faire. Puis il me dit que j'avais fait tout ce qu'il faut, non-seulement pour être reçu, mais pour être reçu le premier. En voyant ce bon maître prendre tant de part à mon chagrin, je le sentais s'en aller. Puis, je pensais : Ces paroles de M. Ingres, qui me consolent, elles consoleront aussi mes bons parents. Il m'a fait dîner avec lui, m'a témoigné une bonté que je ne saurais exprimer; mais mon cœur y est tellement sensible que, lorsque je le regarde un moment, les larmes me viennent aux yeux...

médaille qui lui avait été décernée un mois auparavant. Or cette médaille se trouvait, à Lyon, entre les mains d'Auguste, et il avait écrit à celui-ci pour le prier d'en réaliser le prix dans la boutique d'un orfévre ou d'un changeur. Auguste, quelque peu en fonds ce jour-là, n'eut garde de s'acquitter de la commission. Il fit tenir à son frère la petite somme dont il avait besoin, sans le déposséder pour cela du souvenir matériel de son premier succès, et lorsque Hippolyte, informé du fait, parla de restituer cet argent que l'échec subi à l'école laissait maintenant sans destination fixe, mais non certes sans utilité, il lui fut affectueusement enjoint d'en faire tel emploi qu'il jugerait convenable. Le jeune artiste ne s'en servit que pour accomplir un travail de son choix, et ce fut alors qu'il entreprit ce petit tableau, *les Bergers de Virgile*.

AUX MÊMES.

Paris, le 31 août 1832.

Mon cher papa et ma chère maman,

Je peux enfin vous donner signe de vie. Grâce à Dieu, j'ai fini mon concours. Maintenant, il faut attendre un mois pour savoir le jugement; ce qui me fâche bien, car déjà nous aurions tourné nos pas de votre côté, si je ne craignais que M. Ingres, qui s'intéresse tant à nous, ne prît cela pour de l'indifférence. C'est pourquoi nous retarderons jusqu'après le jugement, qui a lieu à la fin de septembre. Jusque-là, nos tableaux sont sous les scellés, et M. Ingres, dont j'attends le coup d'œil pour prononcer mon jugement, ne le verra qu'avec tous les autres membres du jury. Ce que j'attends avec la plus vive impatience, car un mot de louange de sa part serait pour moi d'un prix infini...

Le dernier jour du concours, les élèves peuvent communiquer entre eux. En conséquence, nous avons vu les tableaux les uns des autres, et moi qui suis dans une tout autre route qu'eux, je leur ai produit une impression qu'ils n'ont pas cachée. Ils m'ont jugé bien plus favorablement que je ne faisais moi-même, car ils m'ont parlé de prix et je n'y pensais pas. Le directeur, le sous-directeur et le professeur, qui sont venus ce soir-là apposer le sceau de l'École, en ont parlé à M. Ingres, et d'une manière très-favorable. Tout cela tendrait à me donner des espérances : mais non, il faut les repousser... M. Ingres, mon bon maître, est comme moi sur des charbons ardents. Il me dit souvent : « Oh! si vous aviez bien fait, que je vous aurais d'obligation ! » Mon Dieu, que ce mois va me paraître long!

Mon bon père, tu ne nous dis pas comment vous vous portez, et cependant je voudrais bien le savoir. Mon Dieu, que je les aime, tes lettres! Et vous, ma bonne maman, faites quelquefois ce que vous avez fait dans une lettre d'Auguste, il y a quelque temps. Vous y avez mis deux mots, et ces deux mots nous ont fait pleurer. Oh! qu'ils ressemblaient à notre bonne mère, ces deux mots!

Que nous avons de bonheur d'avoir tiré Paul de la conscription! Ce n'était pas facile pourtant cette année; mais les efforts de M. Ingres et le bonheur que nous avons eu de trouver M. de Montigny (celui qui m'a rendu le même service), président du conseil, cela a levé tous les obstacles et nous ne craignons plus de le voir partir...

A MONSIEUR AUGUSTE FLANDRIN.

Paris, le 9 septembre 1832

Mon cher Auguste,

.... Oh! si tu savais combien nous sommes impatients de vous voir! Mais différentes choses très-essentielles me retiennent, et je ne peux pas forcer ces obstacles. Que j'attends impatiemment le moment où M. Ingres pourra me dire ce qu'il pense de mon tableau! Tu ne saurais croire combien je désire et je redoute ce moment. Le jugement des autres concurrents lui a été favorable, et moi je t'avoue que dans mon âme et conscience je me trouve supérieur aux autres. C'est un aveu que je te fais, mais garde-le pour toi, je t'en prie : on pourrait le trouver malséant de ma part. D'alleurs, je te préviens que je ne m'attends à rien, car je ne ressemble pas du tout à ce qu'on fait à présent. Ce n'est pas que je sois content de mon tableau, au moins. J'y vois bien des défauts qu'avec du temps j'aurais pu corriger : mais figure-toi qu'il y a douze figures, un fond, beaucoup d'architecture et une masse d'accessoires. Il a fallu exécuter tout ça en trente-cinq jours, car j'ai été malade tout le premier mois et demi, et les autres étaient à plus de la moitié que je n'avais pas commencé à peindre. Enfin j'ai eu du malheur. M. Ingres, qui s'y intéresse beaucoup, ne pourra le voir que le 26 de ce mois.

A MONSIEUR ET A MADAME FLANDRIN.

Paris, le 25 septembre 1832

Mon cher papa et ma chère maman,

Je viens vous faire part de notre joie. J'ai bien travaillé, je me suis donné bien de la peine, mais j'en suis récompensé par la satisfaction de mon cher maître ; enfin, je vais tout vous raconter.

Aujourd'hui, 25 septembre, a eu lieu l'exposition de nos tableaux. Lorsque l'heure de l'ouverture approchait, j'avais bien des palpitations de cœur, car c'est effrayant de se présenter pour la première fois à la critique, à la censure du public. Enfin les portes se sont ouvertes, le public est entré, et, de derrière, je regardais les dispositions des groupes de spectateurs. J'en vis d'abord un énorme se former devant mon tableau, et puis un grand nombre de personnes que je ne connaissais pas m'ont demandé si je n'étais pas M. Flandrin. Sur l'affirmative, ils m'ont complimenté. Un moment après sont arrivés, tous à la fois, nos camarades d'atelier. Ils ont regardé, jugé, et puis ils sont venus à moi, m'ont serré, pressé, entouré, embrassé. Oh! que ces témoignages d'amitié

m'ont fait de plaisir! Bientôt sont arrivés les élèves des autres ateliers. Beaucoup d'entre eux ont joint leurs témoignages à celui de mes camarades, et leur nombre a été encore augmenté par une foule de personnes que je n'ai jamais vues, parmi lesquelles se trouvaient des journalistes, comme vous pouvez le voir dans le *Constitutionnel* du 26. J'étais très-heureux de l'assentiment général, mais il me manquait celui de M. Ingres : il n'avait pas encore vu mon tableau, et je tremblais. Je fus le voir sur le midi et lui racontai ce qui se passait à l'exposition. Il a pleuré de joie, m'a dit de revenir chez lui à cinq heures, qu'il l'aurait vu. En attendant, je suis retourné à l'exposition. La foule était toujours devant mon tableau, ce qui a duré jusqu'au soir. Cinq heures sont venues, j'ai été chez mon maître. Il est venu à moi les bras ouverts, m'a embrassé, m'a dit que bien peu de peintres avaient débuté d'une manière aussi brillante, qu'il était fier de m'avoir élevé, enfin une foule de choses très-flatteuses. Je vous redis tout cela parce que vous êtes mon père, ma mère, mon frère, et que ce qui me fait plaisir vous comble de joie. Et certainement, je ne pouvais pas recevoir une récompense plus douce que la satisfaction de M. Ingres et que la manière dont il me l'a témoignée. Enfin, le résultat de cette journée est que les artistes et le public ont décidé à l'immense majorité que je méritais le prix. Avec le public et M. Ingres, je pense bien mériter le prix; mais je ne crois pas l'avoir.

Aujourd'hui, jeudi 27, la foule est aussi nombreuse qu'hier et dit toujours la même chose. Beaucoup de personnes ont été chez M. Ingres le féliciter, ce qui lui cause un vif plaisir. Ce matin il a été voir ses élèves et leur a beaucoup loué mon tableau. Il a parlé de nous avec une bonté, une affection! Enfin c'est infiniment plus que je ne m'attendais.

Aujourd'hui 28, la foule est encore devant mon tableau. Tout le monde m'assure le prix, mais je n'y crois pas, car la cabale s'agite horriblement.

Nous voici au samedi 29. C'est le jour du jugement, et cependant je suis bien plus tranquille que lorsque j'attendais l'arrêt de M. Ingres. Maintenant, lui et le public m'ont donné le prix. C'est là la cause de mon calme. J'ai fait ce que j'ai pu : j'espère supporter avec courage l'injustice, parce que j'ai fait mon devoir.

Pour les peintres, notre combat est la lutte du bien et du mal. Ces deux principes ne se réconcilieront jamais. Aussi nos adversaires vont-ils rassembler toutes leurs forces. M. Ingres me quitte pour aller au jugement et il me dit : « Nous allons voir jusqu'où les hommes peuvent pousser l'iniquité! »

Au-dessous des lignes qui précèdent, on lit ces mots écrits en gros caractères et d'une main tremblante d'émotion :

Eh bien, je me suis trompé! Je l'ai ce prix!! Bientôt je vous en dirai plus long. Adieu, votre fils qui vous aime, qui vous aime bien!

A MONSIEUR FLANDRIN.

Paris, le 21 octobre 1832.

MON CHER PAPA,

. . . . . Voici ce qui me retient encore loin de vous. C'est d'abord un portrait que je fais pour M. Ingres et qui ne peut se finir, ensuite (une chose qui ne dépend pas de moi), c'est qu'il faut que je reçoive mon passe-port pour Rome et l'argent de mon voyage. Tout cela s'expédie au ministère des affaires étrangères, mais on ne se presse guère. Cependant on me les a promis pour cette semaine, et aussitôt j'embrasse mon cher maître et je marche vers vous à grandes journées, car mon cœur vous désire bien. Il aurait voulu se réjouir avec vous, près de vous. Enfin il viendra bien, ce moment où je pourrai vous embrasser, ce moment où nous serons tous réunis!

Maintenant, une nouvelle! Paul a concouru pour la première fois à la composition de paysage historique. C'était hier le jugement, et c'est lui, c'est Paul qui a remporté la médaille. Oh! nous sommes bien contents. M. Ingres l'est aussi beaucoup, il regarde ça comme d'un heureux augure pour le concours du grand prix, l'année prochaine. Vive donc, vive l'école de M. Ingres!!!

La distribution des prix s'est faite, il y a quelques jours, à l'Institut. Jamais, à ce que l'on dit, on n'a vu des applaudissemens pareils à ceux qui ont éclaté lorsque j'ai été embrasser le président et puis M. Ingres. Ce bon maître, comme il était ému, et avec quelle joie il m'a serré dans ses bras! Oh! que je l'aime, mon Dieu! Bien plus que je ne pourrais le dire. Bientôt j'espère vous écrire que nous partons et quel jour nous arriverons. Je bous d'impatience. Adieu, je vous aime et vous embrasse tous trois de toutes les forces de mon âme.

Après six semaines passées auprès de son père et de sa mère, Hippolyte Flandrin partit pour Rome en compagnie de deux autres *grands prix*, MM. Léveil, architecte, et Ambroise Thomas, compositeur de musique, qui étaient venus le rejoindre à Lyon. C'est de cette époque que date, entre Flandrin et M. Thomas, une liaison dont les lettres publiées attesteront l'intimité constante, et qui, en associant dans la mémoire de chacun les noms des deux artistes, achève de les recommander à notre respect, et les honore également l'un et l'autre.

A MONSIEUR LACURIA.

Rome, 25 mai 1836.

. . . . . Il y a quelques jours nous revenions, Vibert et moi, de chez Overbeck, qui avait bien voulu nous montrer ses ouvrages. Ils nous avaient charmés par l'esprit religieux qui y règne; nous avions remarqué surtout une immense composition représentant la renaissance des arts et des sciences sous l'influence de la religion. Je trouve cela beau et bien pensé; mais pour le rendre, Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres; il observe la nature, mais de son aveu il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort : car s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues. Cependant nous sortîmes de chez lui avec une impression agréable; nous parlions de ce sentiment religieux qu'Overbeck a su mettre dans ses œuvres et qui porte toujours avec soi une joie calme...

A MONSIEUR LACURIA.

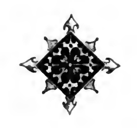
Rome, 24 mars 1836.

Janmot a reçu de vous une lettre dans laquelle vous vous donniez les noms les plus affreux pour m'avoir, disiez-vous, écrit mille absurdités au sujet de mon tableau. Je ne suis pas de votre avis; j'ai trouvé dans vos conseils du fort bon et je le garde. A cause du désordre de mon atelier qui m'empêche pour le moment de remettre la main sur votre lettre, je ne pourrai vous répondre mot à mot, mais je le ferai de mémoire. D'abord, comme j'aime votre sentiment, j'ai éprouvé un grand plaisir à lire les louanges que vous donnez à certains morceaux, qui sont aussi, selon moi, les meilleurs. Ensuite, en regardant l'ensemble, vous dites que vous ne reconnaissez pas là l'enfer ni l'expression de cette peur qui partout domine le Dante. Pour ces deux choses, j'ai trouvé que vous vous trompiez. C'est ici le Purgatoire, et le sentiment qui anime le Dante n'est point la peur, mais la pitié : sentiment que j'ai cherché à rendre par l'action du Dante, qui offre des consolations à ces âmes malheureuses. Quant au reproche de manque de force dans l'expression, j'en reconnais toute la justesse. La poésie du Dante dit bien autre chose. Souvent elle m'a fait peur, une peur sublime; mais pour rendre cela, il faudrait beaucoup plus que le talent d'un homme qui, par intervalles rapides comme des éclairs, aperçoit le beau, ou du moins se figure qu'il l'aperçoit, et qui ensuite le laisse s'éteindre dans l'analyse de la forme, du ton, de tout ce qui est utile comme moyen. C'est cette peine que me donne le moyen qui est la cause d'un

résultat si faible comme expression. Je le sens, je le reconnais, et cependant (je ne sais si je me trompe), ce ne sera pas pour moi une raison d'éviter les sujets difficiles; car jamais on ne se débarrasse mieux des petitesses dans le procédé, que lorsqu'on est dominé par une pensée. Je crois que cela doit vous faire faire beaucoup plus de progrès que des études sans but. Selon moi, plus on se demande, plus on obtient. Demandez beaucoup, vous aurez un peu; demandez peu, vous n'aurez rien. Je ne sais pas si vous me comprendrez : ce qu'il y a de certain, c'est que j'ai voulu dire une chose que vous auriez comprise si je vous l'avais dite de vive voix. Je trouve si difficile d'écrire ces choses-là!

J'ai fini mon autre tableau, mon *Saint Clair,* et M. Ingres est venu le voir. Oh! si vous saviez comme il a été encourageant! Mais oui, il faut que je vous dise tout, à vous, à condition pourtant que ce sera à vous seul. Il est entré, il ne disait rien; j'étais embarrassé, Paul aussi. Enfin il se lève, me regarde, et en m'embrassant avec cette effusion, ce sentiment que vous lui connaissez, il me dit : « Non, mon ami, la peinture n'est pas perdue : je n'aurai donc pas été inutile! » A ces mots, dont je suis si peu digne d'être l'objet ou l'occasion, je suis devenu petit et je n'ai pu répondre que par des larmes. Comme nous l'embrassâmes tous deux, Paul et moi! Il était heureux, l'excellent homme. Oh! je ne perdrai jamais le souvenir de ce moment-là! Il n'y a qu'un ami comme vous, mon cher Lacuria, à qui je pouvais dire cela. Vous le sentez ainsi que moi, vis-à-vis de tout autre ça ne pourrait que me faire du tort.

Je me rappelle qu'il y a quelque temps vous me demandiez si j'aimais bien réellement ce pays: voyez-vous, c'est inexprimable. J'aime bien la France, c'est elle qui a mes parents, mes amis; je l'aime mieux, c'est certain : mais quand je pense qu'il me faudra quitter Rome, cela me déchire le cœur. Lorsque de ma fenêtre seulement je vois cette belle plaine, puis cette belle chaîne de la Sabine, ces belles montagnes avec leurs vieux noms, leurs noms antiques, plus près de moi notre beau jardin, enfin le délicieux palais dont j'habite une aile, lorsque je vois tout cela d'une de mes fenêtres et que, me retournant de l'autre côté, je vois et je domine toute la ville avec la ligne de la mer pour horizon, oh! voyez-vous, je souffre à la pensée d'abandonner un jour tout cela. J'aurai bien de la peine, et cependant il faudra se vaincre : je sens bien que ce n'est pas ici que je dois vivre...



NOTE SUR LES FABRITIUS



ANS un article sur le Musée de Francfort (*Revue Universelle des Arts*, n° de septembre 1864, p. 348), M. Clément de Ris, parlant de deux tableaux de Fabritius, que possède ce musée, hasarde diverses suppositions sur lesquelles nous sommes en mesure maintenant de jeter quelque lumière.

Ce Fabritius était assez oublié, quand nous avons parlé de lui, à diverses reprises, dans la *Galerie d'Arenberg*, dans la *Galerie Suermondt*, dans les *Musées de la Hollande* et ailleurs. Il m'intéressait doublement, comme élève de Rembrandt et comme maître de Jan van der Meer (ou Vermeer) de Delft. Sa personnalité n'était pas facile à débrouiller. D'une part, les biographes hollandais, Houbraken, Weyerman, Immerzeel, mentionnent un *Carel* Fabritius, né à Delft en 1624, élève de Rembrandt, et mort en 1654, lors de l'explosion du magasin à poudre de Delft. D'autre part, on citait, et nous avions vu nous-même des signatures, avec un prénom différent, *Bernhart*, et des dates postérieures à 1654, sur des tableaux trahissant également l'influence de Rembrandt. Y avait-il confusion de prénom? Carel et Bernhart, est-ce un même peintre? Presque seul, parmi les biographes récents, le professeur Müller (*die Künstler aller Zeiten und Völker*, etc., Stuttgart) sépare Bernhart et Carel. Mais des critiques très-compétents, comme M. Waagen, tenaient que Carel et Bernhart devaient être le même artiste. Moi aussi j'avais embrouillé ces deux personnalités, à cause de l'analogie des œuvres, espérant toutefois que j'arriverais bientôt à connaître le — ou les — Fabritius, en étudiant toutes les peintures rattachées à ce nom. Je me suis donc obstiné sur Fa-

britius, comme sur van der Meer et autres. A présent je connais assez bien *mes* Fabritius, et voici sommairement ce que j'en sais.

1° La notice biographique de Houbraken et des autres Hollandais sur *Carel* Fabritius est confirmée par des auteurs contemporains, notamment par van Bleijswijck, dans sa *Description de la ville de Delft*, et par diverses pièces de vers à la louange de ce peintre, qui fut même célèbre, quoique mort à trente ans. La date de naissance 1624 demande cependant peut-être confirmation. Carel Fabritius (ou *Faber*, comme l'appellent les poëtes) était, en effet, élève de Rembrandt, chez qui il doit avoir travaillé tout jeune, à peu près au même temps que Flinck, autour de 1640, et il fut le maître de Jan van der Meer de Delft, dont la biographie et les œuvres me sont assez bien connues maintenant. Lorsque je publierai prochainement une monographie de van der Meer, je donnerai la traduction de la notice que van Bleijswijck consacre à Fabritius.

Carel Fabritius fut un des élèves les plus forts de Rembrandt, dans la pléiade illustre qui suivit directement le maître, même à côté de Bol, de Flinck, de van den Eeckhout, etc. Un de ses chefs-d'œuvre, que le Musée de Rotterdam avait découvert récemment et qui a péri dans l'incendie de ce musée (voir la *Gazette des Beaux-Arts*, n° de juillet 1864, p. 103), montrait toute sa puissance : il portait une superbe signature intacte :

CARÕ . FABRITIUS . j648.

Le beau portrait d'homme, du même musée, lequel a passé si longtemps pour un Rembrandt, et qui heureusement est sauvé de l'incendie, porte la signature du nom absolument semblable, mais sans prénom et sans date.

Un autre chef-d'œuvre de Carel se trouve aussi chez un Hollandais de mes amis, M. Cremer, qui habite la Belgique. C'est un buste de femme, vue presque de profil, un portrait, d'une physionomie prodigieuse, et qui fait penser à Saskia, la femme de Rembrandt. Une espèce de voile couvre la tête et tombe en arrière sur le cou et les épaules. La signature et la date (1648?) sont griffonnées sur le fond. J'en ai une photographie que tous les artistes prennent pour une reproduction de Rembrandt.

Voilà déjà trois peintures de première beauté et trois signatures authentiques de Carel.

Dans la *Galerie d'Arenberg*, nous avons cité le petit *Chardonneret*, de la collection du chevalier Camberlyn à Bruxelles, avec la signature *C. Fabritius* et la date 1654, l'année même de la mort du peintre.

Je crois bien qu'on peut attribuer à Carel Fabritius le grand tableau du Musée d'Amsterdam, *Hérodiade recevant la tête de saint Jean*, autrefois attribué à Rembrandt et aujourd'hui à Drost. Pas de signature : peut-être a-t-elle été effacée, pour attribuer le tableau à Rembrandt. La composition, le style, l'exécution, tout en est très-rembranesque, en effet, et la vieille femme près du bourreau de saint Jean est le même modèle que la vieille Rébecca d'un tableau de Flinck à ce Musée d'Amsterdam, *Isaac bénissant Jacob*. Les Catalogues de Gerard Hoet mentionnent une *Hérodiade*, par Fabritius, dans la vente précisément de van der Meer de Delft, élève de Carel (Amsterdam, 1696).

Je ne serais pas étonné non plus que le superbe tableau du Musée de Nantes, attribué à Velazquez (n° 731 du catalogue) et à Albert Cuijp (supplément au même catalogue, n° 1,169), *Portrait en pied d'une jeune fille coiffée d'une plume blanche et tenant des fleurs*, fût de Fabritius. Assurément il ne ressemble point à Velazquez et il n'est pas du tout de Cuijp. Il rappelle Rembrandt, de très-près, et les tons d'or roussi ont surtout de l'analogie avec la couleur de Carel Fabritius.

Au Musée de Brunswick, et provenant de l'ancienne galerie de Salzdahlum ou Salzthal, est un *Saint Pierre dans la maison de Cornelius*, catalogué comme étant de Carel Fabritius. J'ai vu le tableau, mais dans une ombre si noire et à une telle hauteur, que je ne saurais le juger. Il me semble qu'il doit appartenir au *Bernhart* Fabritius dont nous parlerons tout à l'heure. Il a passé au Musée du Louvre sous le premier empire, et, bien qu'il y soit catalogué sous le nom de Carel, la notice de la *Galerie Napoléon*, Paris, 1811, p. 38, ajoute : « Tableau exécuté en 1659. » Si c'est le tableau lui-même qui donne cette date, il ne saurait donc être de Carel, mort en 1654.

Le même livret du Louvre, 1811, catalogue deux autres *Carel* Fabritius : un *Philosophe en méditation* et un *Chasseur au repos*, « exécuté en 1654, » suivant le livret, et gravé, toujours sous le nom de Carel, dans les *Annales du musée Landon*. Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs*, etc., tome II, page 181, cite également ce *Chasseur* comme étant de Carel. — 1654, cette date pourrait convenir à Carel ; mais, du moins dans la gravure de Landon, le style de cette figure de Chasseur est si maigre, que la peinture semblerait plutôt appartenir à Bernhart. Que sont devenus ces deux tableaux, lors de la dispersion des œuvres d'art que la conquête avait rassemblées au Louvre ?

Dans la galerie de Christianborg, à Copenhague, est cataloguée « Carl Fabritius » une *Présentation au temple*, avec la date 1668, qui sans doute doit faire restituer le tableau à Bernhart.

Il paraît qu'à Rome, au dépôt du mont-de-piété, est à vendre un grand Fabritius, signé et daté, *le Satyre et le Paysan*. Je n'ai pas vu le tableau, mais il a été vu par mes amis, M. Suermondt d'Aix-la-Chapelle et M. Mündler, qui même ont pris fac-simile de la signature. Suivant M. Mündler, le nom serait suivi de la date 1662. La peinture serait donc de Bernhart et non de Carel. Une répétition en petit de ce tableau a passé, l'année dernière, en vente publique (vente de Jong, de Londres), sous le nom de Rembrandt et comme provenant de la collection Soubise.

Je dois encore à M. Mündler cette indication : en 1842, il a vu aussi à Rome un portrait d'homme, signé *C. Fabritius*, 1640. Si la date est exacte, si le 0 n'est pas un 6, Fabritius n'aurait eu que seize ans, à moins que la date de sa naissance ne soit antérieure à 1624.

Il se pourrait que Fabritius, comme la plupart des peintres hollandais de son temps, surtout dans l'école de Rembrandt, eût gravé. Le *Buste d'homme tenant un livre* (Claussin, pièces douteuses, n° 51), avec sa signature *Fa*, ne serait-il pas de Fabritius?

Je passe bien d'autres indications sur Carel. Suffit que son individualité est parfaitement éclaircie par ses signatures constatées ci-dessus.

2° *Bernhart* Fabritius, également sectateur de Rembrandt, mais que l'on connaît presque uniquement par ses œuvres signées, était-il le frère, le parent de Carel? Je crois que le seul renseignement biographique qu'on ait sur lui concerne une gilde de peintres à laquelle il appartenait vers 1670 (je ne me souviens plus dans quelle ville). Mais, de ses peintures, j'en ai vu un certain nombre et même j'en possède une, *l'Ane de Balaam*, signée *B. Fabritius*, 1672.

La *Naissance de saint Jean*, du Musée de Francfort, porte le prénom en toutes lettres :

BERNHART FABRITIVS, 1669.

L'autre tableau du même musée, portrait de jeune homme, est signé :

BFABRITIUS, 1650 (ou peut-être 59?).

le B du prénom plaqué sur le grand F.

La *Jeanne d'Arc*, de la collection Camberlyn à Bruxelles, est signée *B. Fabritius* (le B et l'F formant un monogramme très-fiorituré), avec la date 1657 (ou peut-être 59).

Voilà donc quatre *Bernhart* authentiqués par leurs signatures.

Dans la riche galerie de M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, un très-

beau portrait d'homme, en buste, de grandeur naturelle, paraît être de Bernhart, et il rappelle même un peu le superbe portrait de Jan Six, par Rembrandt, dans la galerie Six van Hillegom, à Amsterdam. Il ne porte, malheureusement, ni signature, ni date.

M. Mündler nous signale encore, à l'Académie de Vienne, un beau portrait d'homme, signé *B. Fabritius.*

Bernhart Fabritius travaillait donc de 1650 (?) à 1672. Il appartient certainement à l'école de Rembrandt, soit comme élève direct, soit peut-être comme élève de Carel. Mais il est très-différent de Carel, et bien inférieur. Il est un peu mince de dessin et quelquefois un peu sec de coloris. Souvent il cerne les contours de ses figures par une ligne de bitume. Il affectionne les rouges, comme d'ailleurs presque tous les sectateurs de Rembrandt, mais il n'a pas, comme Carel, ces demi-teintes blondes et ces transitions lumineuses, qui font le prestige de leur maître. Carel Fabritius est un artiste de premier ordre; Bernhart n'est qu'un peintre secondaire, curieux à étudier cependant, comme un reflet éloigné du grand homme qui domine toute l'école hollandaise.

Outre Carel et Bernhart Fabritius, désormais bien distincts, et tous deux sectateurs de Rembrandt, M. Kramm, d'Utrecht, dans sa suite à Immerzeel, cite un *Martinus Fabritius, Frysius, inventor et pinxit,* anno 1617, d'après une telle signature sur un tableau. Dans les Catalogues de Hoet et Terwesten, on trouve aussi un Johan Fabritius, auteur d'un tableau vendu à La Haye en 1765; mais ce Johan pourrait bien être Carel ou Bernhart. Il y a enfin le Kilian Fabritius, paysagiste allemand, qui vivait à Dresde vers 1660, et dont les Musées de Vienne et de Darmstadt possèdent des peintures. Heller, Hagedorn, Füssli et Brulliot parlent de lui comme graveur, entre les années 1633 et 1660.

Si quelque *curieux* peut donner de nouveaux renseignements sur Carel et sur Bernhart, l'auteur de cette note en sera très-reconnaissant.

W. BÜRGER.



NOTICE

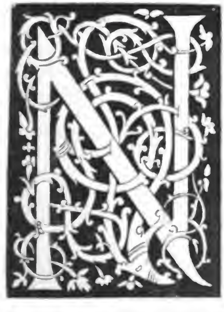
DES

FAIENCES PEINTES

ITALIENNES, HISPANO-MORESQUES ET FRANÇAISES

DU MUSÉE DE LA RENAISSANCE

PAR M. ALFRED DARCEL



ous ne pouvions rester indifférent à la publication de ce livre, qui fait connaître une série importante des monuments classés dans les galeries du Louvre, et dont l'auteur est un des plus laborieux collaborateurs de la *Gazette*.

Comment M. Alfred Darcel a été appelé à faire un ouvrage aussi capital sous son titre modeste, c'est ce qu'il n'est pas sans intérêt d'expliquer ici, car l'exemple serait bon à suivre.

Depuis que M. Barbet de Jouy est chargé de la conservation du musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, d'importantes acquisitions ont subitement accru ces collections. Pénétré de l'étendue de ses devoirs vis-à-vis du public, le savant conservateur a tenu à livrer promptement à l'étude des trésors acquis par la munificence publique ou souveraine, en vue de l'influence qu'ils peuvent exercer sur nos arts et nos industries; mais voir sans une explication qui éclaire, parcourir des yeux des monuments muets, c'est un danger pour la foule; elle se prend

alors à douter de la science, ce qui est pis que d'ignorer complétement. M. Barbet de Jouy n'a donc pas voulu de ce mutisme mortel; par de courtes légendes appliquées sur les vitrines mêmes, il a ouvert une première voie à la curiosité intelligente; puis, comprenant qu'un homme, si laborieux qu'il soit, ne saurait suffire à certaines tâches, il a fait appel, pour la prompte rédaction du catalogue de ces richesses, au concours de ses collaborateurs, et l'on a vu surgir bientôt la substantielle notice de M. Darcel.

C'était un travail difficile, surtout pour un savant plus habitué aux époques du moyen âge et aux monuments de l'architecture qu'aux modestes travaux du potier; mais, imbu des saines doctrines de l'archéologie, rompu de longue date aux pratiques de la critique d'art, le néo-céramiste devait se classer de prime saut parmi les plus habiles. Son livre peut soulever quelques discussions; il renferme certes des propositions contestables; il n'en restera pas moins classé parmi les meilleures publications de notre temps, parce qu'il se distingue par la méthode, l'observation ingénieuse et une bonne foi qui donne confiance au lecteur le plus prévenu.

L'une des choses dont, pour notre part, nous savons le plus de gré à M. Darcel, c'est d'avoir essayé de ranger les fabriques italiennes dans un ordre méthodique. Il faut bien l'avouer, jusqu'ici les tentatives des auteurs anciens ou modernes pour établir que telle usine a précédé telle autre, n'ont abouti à aucune démonstration suffisante; adopter une classification géographique, c'était déjà substituer la raison au caprice; mais il devait en ressortir un autre avantage : les œuvres issues d'une mode uniforme, d'un principe commun de pensée ou de pratique, se groupent naturellement, par les affinités plus ou moins définissables dont on s'est servi, dans la grande peinture, pour caractériser les écoles. Donc, si les rapprochements opérés par l'auteur ne sont pas l'expression d'une vérite absolue, s'il ne lui a pas été possible de tenir compte d'une foule d'influences éventuelles qui ont dû modifier l'art sur plusieurs points et à diverses époques, au moins l'esprit se trouve satisfait en suivant sans effort l'enchaînement successif des procédés et des genres. Les délicats et les forts demeureront toujours maîtres de détacher certaines pièces, lorsque l'histoire fournira les moyens de les attribuer à leurs véritables auteurs.

M. Darcel devait, cela se comprend, chercher à remonter vers l'origine des faïences italiennes; il a entrevu, et nous l'en félicitons, leur véritable berceau dans les contrées orientales. Nous ne voulons nier ni la présence en Italie, ni l'influence des poteries dorées de l'Espagne; mais il est à remarquer, et l'intelligent auteur de l'*Histoire des faïences hispano-moresques* l'avait reconnu lui-même, que le nom de majolique, appliqué aux vases émaillés, date du XVI[e] siècle, et s'entendait particulièrement de ceux de ces vases qu'illuminaient des reflets métalliques. Or, les mêmes reflets se voient sur d'antiques porcelaines chinoises, et plus fréquemment encore sur les terres émaillées de la Perse et de l'Asie Mineure, dont la coupe n° 1 de la collection du Louvre est un si précieux spécimen. Dans notre opinion, ces ouvrages de l'Orient sont arrivés en Italie bien antérieurement à ceux des Maures d'Espagne, et l'imitation de leur style se manifeste déjà dans les majoliques primitives qui ont précédé les pièces à reflets nacrés.

Puisque nous venons de parler des faïences hispano-moresques, encore si peu connues, malgré les recherches de M. J.-C. Davillier, qu'il nous soit permis de relever une légère inexactitude qui a échappé à notre collaborateur à propos des vases à inscriptions illisibles. Ce n'est pas à nous, mais à M. Davillier, qu'il faut attribuer l'ingénieuse observation qui permet de restituer à Valence les poteries marquées de

l'aigle de saint Jean ou portant la légende : IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, etc.; le même auteur reconnaît que de fausses légendes, copiées graphiquement sur celle-là, ornent des pièces espagnoles sorties d'autres contrées, et notamment d'Yuca. Il n'y a donc là rien qui infirme l'essai de classification que nous avons esquissé dans ce recueil; c'est la démonstration nouvelle d'une remarque précieuse consignée dans un travail du savant M. Adrien de Longperrier, qu'à certaines époques de transition les artistes empruntaient aux modèles qui leur tombaient sous la main jusqu'à des caractères incompris qu'ils transformaient en ornements plus ou moins élégants. Un émailleur chrétien du XIIIe siècle a vu dans la légende arabe : *Oua la rhaleb illa allah*, le motif d'une suite de délicats méandres; l'ouvrier morisque avec le mot VERBVM estropié et retourné a pu composer une bordure agréable à l'œil et essentiellement ornementale.

M. Darcel a traité un peu légèrement peut-être les très-modestes essais tentés pour jeter quelque lumière sur diverses branches de l'art moresque; selon lui, il n'est pas possible de classer par fabriques les ouvrages espagnols. Quant à ceux attribués à la Sicile, ils lui paraissent douteux, et il se demande sur quels indices on en a parlé et on a fait honneur à Calata Gironne de pièces d'un beau bleu à décor auréo-cuivreux. Nous allons l'éclairer sur ce point. M. Riocreux, auquel on doit tant d'observations ingénieuses, est le premier qui ait soupçonné l'existence en Sicile d'une fabrication dérivée de celle de l'Espagne; sur ses indications, M. Signol chercha et recueillit de nombreux spécimens, analogues de style aux vases de Malaga, mais d'une autre facture et décorés d'émaux moins vifs; avec ces pièces, M. Signol rapporta les faïences bleues, et il put acquérir la certitude que Calata Gironne avait été le centre de cette création connue des savants du pays, et mise hors de doute par la découverte ultérieure d'anciens fours et de nombreux débris. M. Piot explora aussi cette source de monuments, ainsi que l'ont démontré les curieux échantillons de sa dernière vente cotés 103 à 105. Au surplus, pourquoi serait-on surpris de retrouver des ateliers moresques en Italie ? Sans remonter au XIIIe siècle et en dehors d'une expulsion produite par la conquête, ne trouve-t-on pas une cause toute naturelle à ces établissements dans le fait de la possession de la Sicile par des souverains espagnols ? En 1409, Martin, roi d'Aragon, succédait à son fils qui, dès 1391, avait épousé Marie, reine de Sicile; après Martin, Ferdinand de Castille prenait la couronne en 1412; Alphonse V, Jean II, accédaient ensuite au trône. Il est donc probable que ces princes durent établir autour d'eux des fabriques semblables à celles déjà existantes dans leurs possessions espagnoles, et qu'une émigration naturelle d'ouvriers, morisques ou chrétiens, put ainsi fonder, dans l'Italie méridionale, une pratique de décor qui s'étendit bientôt dans toute la Péninsule.

Puisque nous avons commencé à signaler les points sur lesquels notre opinion diffère de celle de notre collaborateur, achevons nos critiques, afin de n'avoir plus à lui payer qu'un juste tribu d'éloges.

M. Darcel, adoptant une idée suggérée par M. Vicenzo Lazari, puis accueillie par M. Robinson, admet que les reflets métalliques sont une pratique étrangère à la fabrication même des vases italiens, et que maestro Giorgio, particulièrement, est une sorte d'enlumineur de faïences; promenant son or et son rouge rubis dans toutes les usines, il aurait parfois posé son monogramme sur des pièces déjà signées, pour indiquer sa part de travail. Nous protestons de toutes nos forces contre cette théorie. Que de nos jours pareille chose pût se faire, nous l'admettrions; mais au XVIe siècle, alors que tout art était un arcane, que chacun tenait à revêtir son travail du cachet individuel et

des procédés spéciaux de nature à en assurer le succès, cela est impossible! Que l'on réfléchisse d'abord à ce que fut maestro Giorgio : statuaire et peintre, il avait obtenu les premiers honneurs dans sa patrie[1], avant de venir s'établir à Gubbio, avec ses frères, pour y fonder une usine dont le succès lui valut le droit noble de bourgeoisie et fit arriver ses fils aux premières charges civiles. L'homme que Vasari cite parmi les excellents décorateurs céramistes, que Passeri signale comme l'un des plus habiles à modeler la terre ou à l'embellir de brillants émaux, aurait-il rempli le triste rôle qu'on lui prête? En archéologie, il est un criterium dont on ne doit pas s'écarter : tout fait avancé demande à être justifié par des exemples; qu'on en cite donc un de nature à autoriser la créance en cette *division du travail*, comme on dirait de nos jours. Tout cela, d'ailleurs, repose sur une erreur : on paraît croire que les reflets métalliques sont un secret limité à quelques artistes; il n'en est rien. Passeri, parlant de l'établissement de Gubbio, dit « qu'il eut *aussi* le privilége de la magnifique couleur rouge de rubis » dont l'invention est, selon lui, l'une des gloires de Pesaro. Quant aux émaux jaunes à reflet doré, il se montre plus libéral encore : s'il les estime, « c'est parce qu'ils sont les premiers essais de majoliques peintes avec des dessins qui furent fabriqués à Pesaro, *et peut-être dans chaque autre pays de la rivière Metauro.* »

Voilà donc les couleurs à reflets admises pour tout le duché d'Urbin; nous savons qu'elles furent employées dans les États de l'Église; où donc le concours de maestro Giorgio eût-il été nécessaire? Que son nom, devenu la marque de son atelier, se trouve accompagné de sigles de peintres, qu'il y ait une grande variété dans le faire des pièces sorties de Gubbio, cela ne nous étonne pas, puisqu'il s'agit d'une usine importante ayant travaillé longtemps et occupé beaucoup d'artistes; mais la part du maître reste encore à faire, et M. Darcel nous semble être en opposition avec tous les témoignages contemporains, lorsqu'il veut la réduire à si peu de chose.

Laissons les couleurs métalliques, qui gâtent plus qu'elles n'embellissent les majolites italiennes à sujets. M. Darcel jugera s'il doit, dans sa seconde édition, maintenir une théorie contraire aux habitudes du XVIe siècle, et continuer à s'inscrire en faux contre Vasari et l'auteur de l'histoire des majoliques de Pesaro. Nous lui conseillerons d'ailleurs de retirer de Gubbio, pour la restituer à Caffaggiolo, la pièce n° 518 signée du même chiffre que les plateaux 150 et 151; indubitablement, la Toscane a dû céder, elle aussi, malgré ses tendances au grand style, à une mode trop généralisée vers la moitié du XVIe siècle. Nous ne pensons pas non plus qu'il faille reproduire dans un nouveau tirage l'interprétation de la lettre N par le nom de Cencio; bien que cette lecture vienne d'un homme de mérite, elle ne saurait être acceptée.

Avec l'ardeur juvénile et l'esprit progressif qu'on lui connaît, M. Darcel devait faire la part belle à certaines fabriques récemment mises en lumière; aussi Caffaggiolo l'arrête d'abord, et il avance avec raison que cet atelier, placé sur la route de Florence à Bologne, devait subir l'influence de la première de ces villes et nous montrer le véritable art céramique de la Toscane. Il ajoute : « Plus rapprochés en outre de Faenza que d'aucun des ateliers du duché d'Urbin, ce sont plutôt les fabriques de la Marche que celles de l'Ombrie que les potiers de cette ville semblent avoir imitées. » Et pourquoi donc les Toscans auraient-ils imité quelque chose? L'art chez eux n'était-il pas assez vivace pour se suffire? Comment! Lucca della Robia aurait commencé à revêtir la statuaire

1. Nous ne savons sur quel indice M. Lazari prétend qu'il vint *giovinetto* à Gubbio; cela est contraire à la logique et à ce qui est écrit partout.

d'un émail coloré, il aurait fait les premiers essais de majoliques peintes dont s'enorgueillit l'Italie, et la vigoureuse génération qui l'entourait aurait dû chercher des modèles chez des voisins, — disons mieux, des rivaux? — Non, notre collaborateur, retenu par la prudence, a été trop timide ici; Caffaggiolo a des œuvres au moins contemporaines des plus anciens produits de Faenza; il est certains vases primitifs où figurent les profils sévères de guerriers toscans qu'on croirait tracés de la main de Paolo Ucello et des vieux maîtres de l'école florentine. Ce sont là, certes, des ouvrages de Caffaggiolo, et M. Darcel l'a si bien compris, qu'il lui échappe de dire que Lucca a probablement trouvé dans ce laboratoire l'émail de ses bas-reliefs.

Au surplus, pour l'état actuel des connaissances céramiques, notre collaborateur a fait, nous le répétons, une part fort belle à cette fabrique, dont il décrit très-bien les procédés et les couleurs. Nous ne pouvons donc que nous étonner de voir le plat n° 473 se fourvoyer à Gubbio, et celui n° 52 prendre rang dans le contingent de Faenza; ils reviendront plus tard à leur véritable place.

Nous venons de dire avec quel soin et quelle lucidité M. Darcel décrit les objets soumis à son appréciation; cette netteté même l'arrête quelquefois lorsque, chose fréquente dans les majoliques, les produits de deux usines se confondent par des caractères communs. C'est ce qui lui est arrivé pour Ferrare; quelle différence établir entre les blancs à grotesques sortis des mains du duc Alphonse Ier et les charmantes imitations faites plus tard à Urbino? Hélas! oui; il y a bien des *desiderata* dans l'histoire de la faïence, mais la logique, si habituelle à notre collaborateur, lui doit prouver qu'il faut nécessairement sortir du service commandé lors du mariage d'Alphonse II et de Marguerite de Gonzague, pour retrouver les œuvres anciennes d'une usine justement célèbre; sans recourir aux abondantes preuves recueillies dans la lettre de Giuseppe Boschini au Ch. Sig. Giuseppe Mayr, on en aurait la conviction en retrouvant les nombreux restes des crédences aux armes des ducs de Ferrare. Maîtres d'un établissement important, ils n'auraient pas commandé ailleurs les vaisselles à leur usage, ou destinées à être offertes à d'autres princes. Or, les spécimens que nous avons rencontrés dans les collections publiques et privées, et particulièrement dans les cabinets des membres de la famille de Rothschild, sont de nature à prouver que Ferrare occupe dans l'art un rang égal à Urbin ou à Faenza. Nos convictions à cet égard persistent, même après la lecture du précieux travail de M. le marquis Giuseppe Campori.

Deruta a fourni à M. Darcel le sujet d'une excellente étude, où sont indiqués les caractères distinctifs des ouvrages à reflets nacrés de cette usine et de celle de Pesaro; dans sa notice relative à l'Espagne, l'auteur avait signalé l'étroite liaison qui existe entre les poteries de Deruta et certaines œuvres moresques; nous pensons même, et les vases en forme de pomme de pin nous en fournissent la preuve, que des types de l'Asie Mineure, de la Perse, de la Chine, ont dû inspirer les premiers artistes de cette cité. D'un autre côté, ses plus anciens ouvrages de style national sont empreints d'une sévérité et d'un goût promptement oubliés par ceux qui ont signé *el Frate*. Nous pensons, en effet, d'après les observations de notre collaborateur et nos propres recherches, que les faïences d'*el Frate* comprennent une période trop longue et montrent trop ses différences dans le faire pour qu'on puisse les attribuer à une même main; c'est la marque d'un établissement conventuel dont les membres effaçaient leur individualité sous un titre commun, convenable à l'humilité religieuse.

Dans l'examen des œuvres appartenant aux grandes fabriques, M. Darcel a montré beaucoup de tact et une sage réserve; ainsi, tout en reconnaissant qu'il y a une

sorte d'avantage à réunir, sous la rubrique de Faenza, les pièces de style archaïque, sans date et sans signature, l'auteur fait remarquer que beaucoup de ces pièces sont certainement de Caffagiolo et de Deruta. Il discute ensuite avec soin les caractères et les marques des ouvrages certains de la première usine des Marches, et trouvant dans le dessin naïvement serré, dans la coloration pâle de quelques peintures une indication précieuse, il pose les premiers jalons d'une classification sérieuse de ces œuvres, jusqu'ici ballottées par le caprice et l'empirisme. Nous voudrions qu'il en eût fait autant pour ce qui touche Urbino, et ce n'est pas un reproche que nous adressons à notre collaborateur; mais la confusion règne encore dans les documents relatifs à cette belle usine. Deux artistes puissants la dominent : c'est d'une part Francesco Xanto Avelli, de Rovigo, et de l'autre Fontana. Or, M. Darcel fait observer avec raison que ces deux noms représentent des écoles bien plutôt que des individualités; « en comparant, dit-il, les pièces de Xanto, dont les dates vont de l'année 1530 à l'année 1542, on reconnaîtrait s'il ne fut point un chef d'atelier signant parfois des faïences préparées par des élèves façonnés à son style. » Quant aux Fontana, ils s'unissent dans une commune célébrité, fondée sur les éloges des contemporains; aucune œuvre certaine de chacun d'eux n'a pu servir de type pour les distinguer, et les connaisseurs sont loin d'être d'accord sur la valeur de la part faite à Orazio, dans quelques collections, et surtout au musée Correr. M. Darcel nous paraît être dans le vrai quand il met ce grand nom sur certains spécimens du Louvre, et il se trouve d'accord avec la restitution faite au maître des plats marqués d'un monogramme où l'on retrouve toutes les lettres du mot ORATIO.

Quant aux majoliques à grotesques sur fond blanc, tout est encore à faire; il y faut distinguer avant tout la part de l'atelier ferrarais, celle de Pise, puis les divers ouvrages des Patanazzi, et ce n'est pas chose facile.

M. Darcel sera taxé par quelques-uns d'une grande hardiesse, pour avoir cherché, parmi les faïences du Louvre, celles qui peuvent provenir de la fabrique lyonnaise, mise en lumière par M. le comte de la Ferrière-Percy. Nous applaudirons, nous, à cette intelligente initiative; en effet, ces faïences existent, et toutes les probabilités sont pour qu'on doive les reconnaître, non au style, puisque elles sont italiennes, mais aux légendes. Dira-t-on que des inscriptions ont pu être écrites, par courtoisie, dans la langue de ceux à qui les pièces étaient destinées? On sait que des crédences ont été offertes par des princes et par des villes à de hauts personnages, et ce qu'on en connaît prouve qu'il n'a rien été changé, dans les fabriques, aux usages habituels touchant les indications des sujets; tout au plus s'est-on imaginé de placer, *dans le décor,* des légendes latines, c'est-à-dire en langue universelle. Lorsque des Français se sont établis, au contraire, en Italie, ils ont immédiatement appliqué sous leurs vases des légendes nationales : témoin M. Rollet et sa *fabrica di majolica fina.* Le Français italianisé des pièces réunies par M. Darcel prouve l'effort d'un étranger dépaysé pour se servir d'une langue dont il ignore les règles et même la prononciation; or, c'est bien là le signe de l'initiative personnelle de l'ouvrier. Si l'intention fût venue de plus haut, on aurait eu soin de fournir le modèle des légendes, et si quelques fautes s'y étaient glissées, la teneur générale indiquerait une érudition qu'on cherche vainement ici. Notre collaborateur doit donc être loué de ses tendances progressives; il a d'ailleurs la prudence de donner cette restitution comme un essai, et de ne mettre aucun nom positif sur ces ouvrages, en indiquant néanmoins qu'ils rappellent la tradition pésaraise.

Somme toute, la *Notice des faïences peintes* est un livre sérieux, rempli de recherches utiles et de précieux documents; il suffit de se reporter à ce que l'on savait il y a

dix ans sur la matière, pour reconnaître l'importance d'un ouvrage où les connaissances actuelles sont résumées avec soin. Si nous avons cru devoir discuter quelques-unes des théories de l'auteur, c'est que, précisément, son travail a une portée qui rendrait dangereuses les hérésies qu'on y pourrait rencontrer; qu'on veuille bien le remarquer, d'ailleurs, les points qui nous ont paru devoir être attaqués ne sont pas l'œuvre personnelle de M. Darcel : ce sont des opinions avancées par des écrivains dont l'autorité lui a sans doute imposé confiance. Ce respect, chez un écrivain nouvellement entré dans une carrière spéciale, est certainement honorable à tous égards, et doit lui attirer à son tour la sympathie des travailleurs sérieux.

Désormais la place de M. Darcel est faite parmi les auteurs spéciaux sur la céramique, et cette part est d'autant plus importante et mieux conquise, qu'il vient la réclamer sans tapage, avec un titre modeste, et que c'est par conséquent à force de labeurs intelligents, de recherches ardues et patientes, de comparaisons délicates et de discussions logiques, qu'il captive l'attention du lecteur et lui fait partager ses convictions.

Nous sommes heureux de pouvoir rendre ici un juste hommage à notre collaborateur et de recommander son livre à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art et à cette féconde époque de la Renaissance,

A. JACQUEMART.



CORRESPONDANCE DE LONDRES

15 décembre 1864.

ous savez comment se divise l'année à Londres; quatre mois environ, depuis mai jusqu'à la fin d'août, où le Parlement est en pleine activité, où les moissons partout mûrissantes rendent la chasse impossible, et où toute l'Angleterre riche et oisive afflue, à la suite de ses législateurs, dans la grande ville dont elle remplit de luxe et de fracas les quartiers à la mode.

Le reste de l'année, Londres est le dernier endroit où il faut chercher les gens du monde, pour qui cette immense foule serait le pire des déserts.

Or, il faut le dire, en Angleterre, comme dans tous les pays septentrionaux, l'art est surtout un luxe, le plus raffiné de tous, et ce n'est pas la foule qui est appelée à juger, à encourager, à payer ses productions.

C'est donc pendant la saison privilégiée seulement que le public véritable des artistes anglais se trouve réuni, et c'est à ce moment qu'apparaissent à la fois toutes les manifestations extérieures du mouvement des arts, caché aux regards le reste du temps.

C'est l'époque de toutes les expositions, des ventes de tableaux, d'objets de curiosité, de livres rares.

Nous avons eu d'abord l'exposition annuelle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui mérite à tous égards d'être nommée la première.

Elle est, en tout cas, la première en date, et antérieure de plusieurs années à l'Académie elle-même.

En effet, bien avant qu'une charte royale n'eût organisé, en 1768, l'institution actuelle, la Société des artistes, dont elle n'est qu'une transformation, ouvrait, en 1759, sa première exposition.

Logée d'abord à Saint-Martin's Lane, puis dans les appartements de Somerset-House que George III lui avait prêtés, l'Académie occupe depuis trente ans, en commun avec la Galerie nationale, l'édifice construit à Trafalgar-Square de 1832 à 1838, et dont les Anglais ne contestent pas eux-mêmes la parfaite laideur, mais qui est admirablement placé pour attirer les visiteurs.

C'est là que l'élite des peintres anglais montre chaque année ses ouvrages, moyennant un shilling d'entrée, à un public très-nombreux, et qui se meut à grand'peine dans un local trop étroit.

Les académiciens et les *associés* qui sont, si l'on peut ainsi parler, de la graine d'académicien, comme l'étaient les agréés de la vieille et regrettable Académie royale de France, ont le droit d'être placés à la cymaise. Les autres, quand leurs œuvres sont

admises, se casent comme ils peuvent, soit au-dessus de la hauteur où ils voudraient se voir, soit fort au-dessous, à peu près au ras du sol. Or, s'il n'est pas impossible d'espérer qu'un Anglais renverse sa tête en arrière pour regarder un tableau, il est tout à fait invraisemblable qu'il consente à s'agenouiller, même pour contempler un chef-d'œuvre. Et cet héroïsme, s'il pouvait l'avoir, ne servirait de rien au milieu d'une foule compacte. Les malheureux placés, comme on dit ici, *sous la ligne,* ont donc à peu près autant de chances d'attirer les regards que le soleil deux heures après son coucher.

Ce n'est pas tout encore : les crinolines sont venues aggraver notablement la situation. Les immenses jupons tourbillonnent sans cesse dans les salles encombrées et balayent dédaigneusement les tableaux qu'ils privent de la lumière du jour et dérobent aux spectateurs.

Certes Dante, un peu peintre lui-même, comme vous savez, n'aurait pas trouvé mieux s'il avait eu l'idée d'ajouter à son enfer une fosse de plus pour les artistes coupables.

Nos victimes se sont plaintes amèrement, et les bourreaux eux-mêmes leur pardonneront ce défaut de galanterie. J'ai souvent entendu des peintres français jeter les haut cris pour un mètre ou deux de hauteur; qu'entendrait-on, grands dieux, s'ils étaient traités comme les parias de la royale Académie d'Angleterre? « Le malheur d'autrui, dit le proverbe espagnol, ne console que les sots. » Aussi, je ne prétends point consoler les mécontents français par le spectacle des infortunes de leurs confrères. Mais je cède à la tentation de constater cette vérité un peu banale : que nul n'est content de son sort, et que plus d'un voit des sujets de se désoler dans telle situation que rêve son voisin, et où, en attendant d'être blasé à son tour, il se croirait au comble de ses vœux.

Vous n'attendez pas de moi la critique détaillée de notre Salon. Même en me bornant aux tableaux les plus importants, il me serait difficile d'intéresser vos lecteurs au moyen d'analyses nécessairement très-écourtées, à des peintures qui sont inconnues à la plupart d'entre eux, et à une école dont les maîtres, vivement appréciés et richement rétribués ici, n'ont guère cherché eux-mêmes à étendre leur renommée de l'autre côté du détroit. Les Anglais, cependant, ne sont pas indifférents aux gloires de la peinture française contemporaine, et je pourrais citer plusieurs de vos artistes dont les noms sont presque aussi connus dans le West-End qu'ils peuvent l'être sur le boulevard des Italiens. Le temps viendra sans doute où la réciprocité s'établira entre les deux pays, et il appartient à un recueil comme le vôtre de contribuer à hâter cet heureux résultat.

Les noms connus ne manquaient pas à l'exposition de cette année. Il suffit de citer ceux de sir Edwin Landseer, de MM. Lewis, Millais, Armitage, Leighton, Calderon, Goodall, ce dernier tout récemment élevé à la dignité d'académicien, etc. ; on a néanmoins regretté que plusieurs artistes importants ne fussent point représentés ou ne le fussent qu'imparfaitement. M. Herbert, M. Maclise n'ont rien envoyé. M. Ward et M. Cope n'ont fourni que des œuvres d'une importance secondaire.

Mais, au fond, l'art n'y perdra rien. Ces académiciens n'ont pas fait de tableaux de chevalet, parce que tout leur temps est consacré à de grandes peintures murales.

Ces messieurs ont la noble ambition de donner un rang à l'école anglaise dans les annales de la grande peinture. Et ils ont d'autant plus de mérite, que leurs efforts sont assez mal rétribués par des allocations insuffisantes.

C'est sur les murs du palais du Parlement que se poursuit cette œuvre importante, et qui est loin d'être achevée. M. Herbert a découvert une grande composition placée dans une des salles de la Cour des lords : elle représente *Moïse apportant au peuple hébreu les Tables de la loi*. Le paysage, scrupuleusement emprunté aux photographies les plus authentiques, le costume copié d'après les Bédouins de nos jours, sous prétexte de l'immobilité de la race sémitique, sont autant de signes qui marqueront un jour la date de cette peinture, dont je ne veux pas d'ailleurs contester le dessin solide et large et la bonne coloration, mérites qu'on s accorde à lui reconnaître.

M. Ward a terminé le *Débarquement de Charles II à Douvres lors de la Restauration de 1660*, dans un des corridors de la Chambre des communes.

Ces deux ouvrages ont été exécutés par le procédé de la stéréochromie ou verre liquide.

Ce sont là des essais dont la cause est dans l'état pitoyable où une dizaine d'hivers de Londres ont mis huit panneaux à fresque achevés en 1854. Bien des gens néanmoins regrettent le procédé consacré par tant de chefs-d'œuvre, et soutiennent que le mauvais état des peintures endommagées n'est pas imputable au climat, mais à l'inexpérience des artistes, qui, en bons Anglais, ne devraient pas se laisser décourager par un premier échec.

A côté de l'Académie, il y a d'autres expositions annuelles ouvertes aux artistes que l'Académie repousse, tels que les peintres à l'aquarelle, ou à ceux qui préfèrent des places meilleures sur des murs moins ambitieusement disputés, ou tout simplement aux dissidents qui aiment mieux se tenir à l'écart de la principale corporation artistique du pays.

La Société des peintres à l'aquarelle a donné sa soixantième exposition, avec un succès qui n'avait peut-être jamais été égalé. Jamais la galerie de Pall-Mall n'avait été aussi pleine de visiteurs; sur trois cent cinquante ouvrages, deux cents étaient vendus à l'avance, cent autres ont trouvé des acheteurs pendant l'exposition. Chaque jour les procédés matériels de l'art reçoivent des perfectionnements presque incroyables; les artistes redoublent d'efforts pour arriver à des effets qui jusqu'ici semblaient exclusivement réservés à la peinture à l'huile; et le public anglais favorise tout particulièrement un genre qu'il se plaît à considérer comme essentiellement indigène.

L'ancienne société ne suffisant plus, une nouvelle association s'est formée sous le nom d'*Institut* des peintres à l'aquarelle; et son exposition, naturellement moins importante que celle de sa sœur aînée, n'était point cependant sans intérêt.

Une autre société d'artistes, la British Institution, a exposé des œuvres de peintres anciens. Quatre Velazquez, parmi lesquels une étonnante esquisse du fameux tableau de Madrid, *les Filles d'honneur,* deux Murillo, un intérieur de Rembrandt, étaient les principaux ornements de cette galerie.

Je ne puis que mentionner en passant le Palais de Cristal de Sydenham, où se trouvaient aussi réunis un certain nombre de tableaux prêtés par M. Price; et South-Kensington qui donnait temporairement l'hospitalité à de grandes peintures sur verre. A l'exposition franco-belge de Pall-Mall, dirigée par M. Gambart, on remarquait *le Prisonnier sur le Nil,* de Gérôme, *un Soldat blessé*, par Yvon, des tableaux de genre de Plassan, Ruiperez et Frère. La Belgique y était représentée par Gallait, Leys, Wappers, Willems.

Vous voyez qu'à défaut d'un immense banquet artistique servi tout d'une pièce, comme votre exposition des Champs-Élysées, les amateurs d'art peuvent trouver leur

pâture, en allant successivement frapper à toutes ces portes, et déposer à chacune d'elles l'inévitable shilling d'entrée.

Sur ce dernier article, cependant, l'Académie royale fait une concession qui est tout à fait en harmonie avec le désir souvent manifesté par les gens les plus éclairés de l'Angleterre, de voir le goût des beaux-arts se répandre dans le peuple. Pendant le dernier mois de l'exposition les galeries sont éclairées le soir, et le prix d'entrée est réduit de moitié. De sorte qu'après le travail du jour la partie la plus occupée et la moins riche de la population peut se donner à son tour ces nobles distractions de l'art.

La session du Parlement n'a pas été sans intérêt au point de vue artistique.

Le budget du British Museum comprend une somme de 96,400 livres sterling, 1,500 livres de plus que l'année dernière. Les acquisitions sont nombreuses; pour m'en tenir à celles qui peuvent avoir quelque intérêt pour vos lecteurs, je citerai seulement l'importante collection de sujets sur verre, ayant appartenu au comte Matarozzi, et tirée des catacombes de Rome, un torse d'homme colossal provenant d'Elee et qu'on rattache à l'école de Pergame de l'époque macédonienne, une collection de vases grecs et autres antiquités trouvées par M. Dennis à Géla et à Agrigente.

Mais la grande question de l'année, question qui d'ailleurs n'était point neuve, était celle de la Galerie nationale.

Les richesses artistiques de l'Angleterre sont éparpillées un peu partout : à Hampton-Court, au British Museum, au musée de South-Kensington. La Galerie nationale actuelle n'en contient qu'une partie, et bien qu'on y trouve plusieurs chefs-d'œuvre, comme la *Sainte Catherine* de Raphaël, le *Ganymède* du Titien, et le *Jugement de Pâris* de Rubens, elle n'est pas digne du rang que l'Angleterre occupe entre les nations.

Il faut donc trouver un local qui permette de réunir aux trésors qu'on possède déjà ceux qu'on pourra acquérir un jour.

Tout le monde est d'accord là-dessus. Mais où et comment aura-t-on cette galerie ? Ici commence la difficulté.

La question est à l'étude depuis 1840. Les commissions ont succédé aux commissions, et les projets aux projets. On a proposé de transporter le musée à Kensington-Gore; puis on a trouvé, avec raison, que cette localité était par trop éloignée de Londres. Il y a eu des devis grandioses, dont on évaluait la dépense à 500,000 livres sterling; mais qui auraient, selon toute vraisemblance, dépassé de beaucoup ce chiffre.

Il y avait une chose très-simple à faire: c'était de laisser les tableaux dans l'édifice de Trafalgar-Square où ils sont maintenant. En reprenant à l'Académie l'espace qu'elle occupe, en prenant sur des terrains voisins, on pouvait trouver assez de place pour loger ce qu'on a déjà et ce qu'on peut espérer d'y ajouter un jour. Et les collections de l'État auraient eu une situation unique, accessible à tous.

Mais cette situation privilégiée, l'Académie aurait mieux aimé la garder pour elle. Son exposition est son principal revenu; et ce revenu est loin d'être insignifiant, puisqu'il lui a permis de réaliser des économies qui s'élèvent aujourd'hui à une somme de 80,000 livres sterling.

L'Académie et ses nombreux amis trouvent donc que le musée serait mieux placé partout ailleurs qu'à Trafalgar-Square. Leur plaidoyer *pro domo sua* a eu ses côtés comiques. Ils ont réduit toute l'utilité des salles qui contiennent nos vieux tableaux à

l'abri qu'elles peuvent fournir aux gens sans parapluie pendant une averse, et aux soldats de la caserne voisine qui viennent y traiter leurs affaires de cœur avec les servantes des environs du voisinage.

Ils ont subtilement expliqué que les vieux chefs-d'œuvre se trouvent bien du recueillement imposé à leurs visiteurs à titre gratuit par une promenade à travers des lieux solitaires; tandis que la peinture moderne est mieux goûtée par des gens qui viennent de quitter une rue pleine d'animation et de vie au moment où ils déposent leur shilling.

Quoi qu'il en soit, ils avaient persuadé le gouvernement de lord Palmerston, qui a demandé à la Chambre des communes un crédit de 10,000 livres sterling pour commencer les travaux de la galerie à Burlington-House. Cet emplacement, sans être très-éloigné du centre de Londres, l'est assez des grandes voies populeuses, pour qu'on n'ait pas à craindre d'avoir, à ses abords, des distractions trop multipliées. La somme totale à dépenser s'élèverait à 152,000 livres.

Mais la proposition a été repoussée, à la suite d'un brillant discours de lord John Manners.

La conséquence de ce vote, c'est que la Galerie nationale restera où elle est, et que l'Académie sera forcée de chercher gîte ailleurs, probablement à Burlington-House où elle voulait reléguer les vieux maîtres.

Il est probable encore qu'on lui fera payer son nouveau logement en exigeant d'elle quelques modifications à son régime intérieur.

Elle a déjà été consultée au sujet de ces changements, et y a répondu par un mémoire qui a son intérêt. Mais pour faire comprendre tout cela à vos lecteurs, il faudrait donner sur la constitution de l'Académie, sur son histoire, sur les critiques dont elle a été l'objet, et sur les éloges qu'elle mérite, des détails incompatibles avec les limites où doit se renfermer une lettre.

WILSON.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

LA

GALERIE POURTALÈS



IV[1].

LES PEINTURES ESPAGNOLES, ALLEMANDES, HOLLANDAISES, FLAMANDES ET FRANÇAISES.



Les visites que la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà faites chez M. le comte Pourtalès n'ont point épuisé l'intérêt que présente la riche collection réunie par ses soins, et il convient d'y revenir encore. Après avoir examiné les marbres antiques, les bronzes, les émaux, les peintures de l'école italienne, il faut, et cette fois avec un guide moins sûr, soulever de nouveau le marteau ciselé qui décore la porte de l'hôtel de la rue Tronchet, traverser le vestibule dont les curiosités ont déjà été décrites, et monter à la galerie du premier

1. Voir pour les articles précédents sur la Galerie Pourtalès les numéros de novembre, décembre et janvier derniers.

étage, où tant de tableaux précieux attendent encore notre étude. M. le comte Pourtalès avait fait aux maîtres italiens l'accueil qui leur est dû; mais, libéralement attentif aux manifestations les plus diverses de l'art, il n'avait pas été moins hospitalier pour les œuvres des peintres des autres écoles. Parmi les tableaux qui enrichissent sa collection, il en est plusieurs qui méritent leur renommée; il en est d'autres qui, moins vantés jusqu'à présent, deviendront célèbres dès qu'ils auront subi le feu des enchères. Sans avoir l'ambition de tout dire, nous voudrions examiner ici les productions les plus remarquables par leur valeur d'art, et celles aussi qui peuvent enseigner quelque chose aux historiens, ou, — si le mot est trop solennel, — aux curieux.

École espagnole. — Les trois grands maîtres à qui la peinture en Espagne doit sa meilleure gloire, Vélasquez, Murillo, Ribera, sont noblement représentés dans la galerie Pourtalès. Vélasquez, si rare en France, y montre une œuvre d'une importance capitale, le tableau qui, d'après les indications un peu vagues du catalogue, aurait décoré jadis un des palais du roi d'Espagne, et qui y était alors désigné sous le titre de *Orlando muerto*. Nous discuterons d'autant moins cette désignation, quelque peu arbitraire, que le sujet se pose devant nous comme une énigme dont nous n'avons pas le mot. Au fond d'une grotte envahie par l'ombre, et sous le rayon voilé d'une lampe suspendue au rocher, un cadavre est étendu par terre. C'est celui d'un beau jeune homme qui, la tête nue, la main placée sur la garde de son épée désormais inutile, dort son dernier sommeil dans sa cuirasse d'acier noirci. Nulle blessure apparente ne raconte sa tragique aventure. Des assassins l'ont-ils jeté dans cette caverne, où des ossements humains jonchent le sol? Est-il venu, libre en son triste caprice, mourir en paix dans ce lieu sinistre? Si c'est là le Roland légendaire, — et nous en doutons fort, — on avouera que, pour le peindre, Vélasquez ne s'est pas mis en frais d'érudition historique. Théroulde reconnaîtrait malaisément le grand batailleur des Pyrénées dans ce jeune cavalier qui, le torse emprisonné dans une noire armure, porte, à la mode du XVII[e] siècle, un haut-de-chausses gris et des bas blancs. Les biographes de Vélasquez ne font pas mention de cette œuvre, qui est d'ailleurs, en son mystère, singulièrement puissante et virile. On connaît le beau pinceau du maître: on sait avec quelle heureuse certitude il se joue dans les gris verts, dans les gris roux, dans les pâleurs chaudes ou argentées, accentuant quelquefois ses clairs par des noirs éteints, passant d'une nuance à l'autre avec des finesses exquises,



lui, le théologien et le virtuose du ton rompu. L'*Orlando* a toutes les qualités de force et d'harmonie qu'on admire chez Vélasquez, et ce tableau aura l'applaudissement de ceux-là même qui ont vu le maître en son triomphe, dans ses grandes œuvres du musée, à Madrid.

M. le comte Pourtalès savait choisir les Murillo. On retrouvera dans sa collection la belle *Vierge tenant l'enfant Jésus* qui, — nous le savons par le *Trésor de la Curiosité*, — figura avec tant d'honneur, en 1837, dans la vente de M. de Fabvier. Elle fut alors payée 10,100 fr. par M. le comte Pourtalès. M. de Fabvier avait rapporté de Séville ce précieux morceau, dans lequel Murillo a mis tous les sourires de sa coloration délicate. C'est de Séville aussi que provient la grande composition mystique, le *Triomphe de l'Eucharistie*, un admirable Murillo de la période sérieuse, je veux dire de l'époque où l'artiste n'avait pas encore fait à l'afféterie les concessions qui le placèrent si haut dans l'estime des religieuses romanesques, mais qui le diminuèrent quelque peu aux yeux des vrais amateurs. Le *Triomphe de l'Eucharistie* est figuré par une jeune femme, — l'Église, si l'on veut, — dont la tunique blanche s'enlève sur un fond de gloire. D'une main, elle présente à l'adoration de la foule prosternée le calice et l'hostie ; de l'autre, elle tient les clefs symboliques de la porte étroite qui ne s'ouvrira qu'aux élus. La radieuse apparition emplit tout un côté du tableau ; la partie inférieure de la toile est occupée par un groupe de personnages qui, pour la plupart, sont vêtus de noir, et qui contemplent, dans des attitudes d'adoration, la vision céleste. La grâce, ici, se revêt d'une gravité espagnole : par ses dispositions générales, par le caractère de la coloration et des types, cette peinture fait songer au beau Murillo du Louvre, qu'on appelle l'*Immaculée Conception*, et où cinq figures vues à mi-corps adorent la Vierge glorieuse. Nous ne croyons pas nous tromper en disant que les deux tableaux forment pendants. Ils ont été peints à la même époque, du même pinceau, et ils se complètent l'un l'autre[1]. Murillo croyait alors que l'art doit, même dans le sourire, conserver quelque sérieux ; son pinceau, souple déjà, était ferme et accentué ; il se montrait attentif au caractère, il avait le respect des physionomies individuelles, il cherchait les tons lumineux et chauds, et non ces nuances roses qui ont plus tard affadi sa palette. Le *Triomphe de l'Eucharistie* serait l'honneur du plus riche musée, et je ne vois pas qu'il

1 A quelques centimètres près, les dimensions des deux peintures sont les mêmes. Dans le tableau du Louvre, on lit sur une banderole les mots : *In principio dilexit eam ;* celui de M. Pourtalès porte l'inscription : *In finem dilexit eos.* Le parallélisme est donc dans la pensée comme dans la disposition matérielle des groupes.

ait passé beaucoup de Murillo de cette valeur dans les ventes publiques de Paris.

Ce sont aussi des œuvres précieuses, mais à un moindre degré cependant, que les Ribera de la galerie Pourtalès. Le *saint Jérôme*, debout et meurtrissant avec un caillou sa poitrine nue et amaigrie, ferait bonne figure dans la cellule d'un ascète. La *Mère de Douleur* n'est pas une toile moins intéressante : c'est un Ribera dans la manière claire. La Vierge porte un vêtement d'un bleu intense qui ne rappelle nullement les obscurités que Caravage avait mises à la mode, et qui explique comment le sombre Espagnolet a pu devenir le maître du folâtre Luca Giordano.

Quelques tableaux de Navarrette, de Francisco Ribalta, de Zurbaran, complètent l'école espagnole : nous n'en parlons pas, parce que des œuvres plus significatives nous attendent ; et surtout parce que, au milieu de tant de richesses, il faut savoir éliminer et choisir.

École allemande. — Le catalogue attribue à Albert Durer un curieux portrait de l'empereur Maximilien Ier, l'aïeul de Charles-Quint. Le personnage, singulièrement ressemblant, est représenté en buste; il est vu de profil, déjà grisonnant, et vêtu d'une robe amarante que recouvre une pelisse brodée sur laquelle retombe le collier de la Toison d'Or. Une inscription, tracée au revers du panneau, nous apprend que ce portrait a été peint en 1518. Albert Durer était alors plein de jours, et le type tudesque de Maximilien était bien fait pour tenter son audace; mais le portrait que nous avons sous les yeux n'est pas de la main du maître allemand. Nous n'y reconnaissons pas le caractère si personnel et si nettement écrit que Durer a fait paraître en ses moindres œuvres, nous n'y retrouvons même pas les habitudes de son pinceau. Le portrait de Maximilien semble devoir être rendu à l'un de ces peintres flamands qui, au moment où Jean de Mabuse venait de leur révéler la douceur de l'école lombarde, attendrirent leur manière jusqu'à atteindre à la mollesse. Ce n'en est pas moins une curieuse image historique, et quoique Maximilien Ier ait été, en bien des aventures, parfaitement désagréable aux rois de France, nous placerions volontiers ce portrait au musée de Versailles.

Tous les Holbein mentionnés par le catalogue sont loin d'avoir la même valeur. Mais c'est une œuvre d'une délicatesse charmante que le petit buste d'une femme âgée inscrit sous le n° 162. La coiffure de l'aimable grand'mère est formée d'une étoffe blanche dont les bouts viennent se rattacher sous le menton, ajustement familier et un peu étrange

qui, dans sa hauteur déjà démodée, montre que la bonne dame tenait, en plein XVIe siècle, pour les usages de la période précédente. Ce tableau provient du cabinet Denon. Il est lithographié, non sans talent, dans le recueil publié par le célèbre amateur, et il fut vendu, en 1826, un prix qui fait sourire, — 71 francs. Nous ne sommes pas absolument sûr que ce charmant portrait soit de Hans Holbein, mais il est digne de lui par la délicatesse singulière du travail, la clarté lumineuse des chairs et la sérénité de l'expression.

Autrement intéressant est le portrait de vieillard, que nous avons fait reproduire. Vu de face, la tête couverte d'un bonnet noir, la chevelure déjà grise, ce sérieux personnage porte un pourpoint recouvert d'une pelisse fourrée; ses mains amaigries sont croisées l'une sur l'autre. Simple comme une médaille, l'œuvre a de la familiarité, de la force et une sorte d'intime grandeur. Comment ne pas l'aimer, cette grave et douce figure d'un penseur inconnu, qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes du XVIe siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau! Ces portraits d'Holbein, et celui-ci surtout, sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. Ce portrait est, en outre, d'une exécution merveilleuse. Entre les diverses manières qui se sont succédé et combinées quelquefois sous le pinceau d'Holbein, les préférences de la critique peuvent hésiter; mais ici l'artiste est arrivé au dernier degré de la force qui lui fut départie : rien ne se peut voir de plus résolu, de plus libre, de plus viril.

Trois tableaux, dans l'école allemande, doivent être cités encore. C'est d'abord une *Judith* de Lucas Cranach; l'épée à la main, tranquille, victorieuse, elle se tient debout auprès de la tête d'Holopherne, à l'œil vitreux, aux pâleurs exsangues, et dont un rictus sinistre contracte les lèvres mortes. C'est ensuite une *Vénus* d'un maître qu'on a le droit de ne pas adorer, le monotone Rottenhammer, qui a toujours mis un peu de lourdeur dans la grâce. Mais le Rottenhammer de la galerie Pourtalès est d'une qualité exceptionnelle. Vénus, la grande chercheuse d'idéal, a rencontré un nouvel amant, et elle s'est assise auprès de lui, sous une tente aux reflets empourprés, en compagnie de toutes sortes d'amours et de figures mythologiques qui ne paraissent pas devoir troubler beaucoup l'intimité de la causerie. Rottenhammer était de Munich, et il a beau s'efforcer de parler italien : il garde l'accent bavarois. Mais, dans ce tableau, les carnations blanchissantes des figures nues, — et elles le sont toutes, — sont peintes grassement et comme il convient à un homme qui, dans son étroite sphère, a presque été un chef d'école. Enfin, s'il faut

descendre la pente jusqu'à l'abîme, mentionnons une assez pauvre composition de Dietrich, représentant une marchande vendant des gaufres à des enfants. Le bon Wille, à qui ce tableau a appartenu[1] et qui était bien fait pour le comprendre, l'a gravé en 1771, sous le titre, assez ridicule, des *Offres réciproques*. Pourquoi pas le *Libre échange ?*

École Hollandaise. — Bien que M. le comte Pourtalès, au temps de ses ferveurs pour les maîtres italiens, se fût défait de plusieurs tableaux hollandais, il lui en restait encore un bon nombre et des meilleurs. Nous demandons toutefois la permission de ne pas nous prononcer sur l'authenticité de deux curieuses peintures du commencement du XVIe siècle, que le catalogue attribue au maître de Lucas de Leyde, Cornélis Engelbrechsen. Lorsque nous avons visité l'hôtel de la rue Tronchet, ces tableaux étaient placés un peu haut et au-dessus de meubles qui en défendaient les approches. Nous les avons mal vus. L'un représente la Vierge entourée de saints et de divers personnages; l'autre paraît être un sujet historique dont le sens précis nous échappe : un roi, tenant l'épée haute, s'avance vers un jeune homme agenouillé devant lui, et il va lui donner l'accolade et l'armer chevalier. Ces peintures, précieuses pour les détails de costume et d'ameublement, sont d'un ton robuste et rembruni qui, il faut le dire, ne rappelle que médiocrement la coloration des tableaux d'Engelbrechsen à l'hôtel de ville de Leyde. Si nos souvenirs sont exacts, ces tableaux, — et ceux-là sont des types indiscutables, — présentent une tonalité beaucoup plus claire et presque un aspect blanc qu'on ne retrouve point dans les peintures, si curieuses d'ailleurs, de la collection Pourtalès.

L'exposition qui se prépare montrera aussi une œuvre d'un maître dont les petits tableaux ne se rencontrent pas fréquemment, et qui, on peut l'assurer, est presque inconnu dans les ventes françaises, Cornélis de Harlem. Ce n'est pas un grand peintre évidemment, bien qu'on ait eu jadis la complaisance de le considérer comme une sorte de Michel-Ange

1. Un passage de son journal nous permet de dater à peu près cette peinture. « J'ay reçu de M. Dietrich, — écrit-il le 8 janvier 1764, — le tableau qu'il m'a fait pour être le pendant des *Musiciens ambulants*... Ce tableau représente une femme qui vend des beignets à des polissons qui sont hors de sa boutique, dont l'un compte de l'argent pour un que la femme lui présente sur une assiette : derrière elle est une fille qui tient un pot et un verre. A côté est une petite fille qui mange un beignet à la sourdine. »

hollandais. Cornélis n'avait pas vu l'Italie, mais il s'était rencontré avec des maîtres qui revenaient de Rome et de Florence; les merveilles du grand style lui avaient tourné la tête, et il était tout juste aussi italien qu'on peut l'être à Harlem. Imitateur, à distance, de Daniel de Volterre et de Bandinelli, il aimait les vastes compositions mythologiques, où la nudité des figures lui permettait de montrer son goût pour les attitudes violentes et les musculatures excessives. Tel il se révèle aux musées d'Amsterdam et de La Haye. Mais, pour se reposer de ces furies, il faisait parfois des tableaux de moindre dimension, cherchant alors la grâce et dissimulant sa science sous les douceurs d'un pinceau caressant jusqu'à la mollesse. Il se complut à peindre la chaste Susanne, Bethsabée et toutes les baigneuses bibliques. Naturellement, c'est encore une baigneuse qui est en scène dans le tableau de la galerie Pourtalès. Une femme nue est assise près d'un bassin dans lequel ses pieds sont plongés; autour d'elle, et dans le même costume, se groupent deux suivantes, l'une d'une blancheur parfaite, l'autre d'un noir exagéré. Cette opposition est puérile; le dessin n'est pas très-sérieux, la forme perd sa précision et son accent par la recherche excessive de la morbidesse et sous les molles douceurs de l'épiderme. Ce tableau porte, avec la date 1594, un reste de signature peu distincte, où l'on retrouve cependant le C et l'H qui rappellent la signature du *Massacre des Innocents*, au musée d'Amsterdam.

Un portrait de femme, richement costumée à la mode de la fin du XVIe siècle, est attribué à Antoine More. Nous le croyons un peu postérieur à cet habile maître, et nous pensons qu'on se rapprocherait de la vérité en le donnant à Ravestein. C'est, quoi qu'il en soit, un beau portrait. Dans un genre tout différent, c'est aussi une remarquable peinture que les *Joueurs*, de Gérard Honthorst, tableau d'une exécution vigoureuse qui proviendrait, dit-on, de la galerie de la Malmaison.

Le portraitiste François Hals, flamand par ses origines, était devenu hollandais par le style et par la façon de peindre. Plus heureuse que le Louvre, la collection Pourtalès possède un de ses chefs-d'œuvre, le portrait d'un *Cavalier hollandais*, dont la gravure accompagne notre article. Vu à mi-corps, et la main appuyée sur la hanche, ce fier personnage, dont nous regrettons d'ignorer le nom, porte un large chapeau à bords relevés, un magnifique pourpoint brodé, des manchettes de dentelle et une ample collerette admirablement ouvrée. Une épée dont on ne voit que la garde pend à son côté. Son allure superbe, sa moustache impérieusement retroussée, la sérénité hautaine de son regard, son habillement luxueux, donnent l'idée d'un personnage d'importance. Une inscrip-

tion figurée au coin du tableau le date de 1624, c'est-à-dire du moment où François Hals vient d'entrer dans la phase hollandaise de son mâle talent. Et nous ne voyons pas, en effet, qu'il ait peint beaucoup de portraits qui puissent être préférés à celui-ci. Les modèles qui posaient d'ordinaire devant lui étaient pour la plupart des hommes de science et d'étude, de riches bourgeois de Harlem ou d'Amsterdam, des gens d'église, c'est-à-dire d'honnêtes personnes dont le modeste costume se composait d'un rabat ou d'un col blanc retombant sur un pourpoint noir, et prêtait peu aux gaietés de la palette. Ici François Hals a eu affaire à un personnage de haute volée, et il semble avoir pris plaisir à peindre son splendide vêtement. Le tableau est conçu dans une gamme claire où de beaux tons jaunes s'harmonisent avec des nuances fauves, avec des bruns doucement ambrés; le coloris, dans les carnations surtout, garde encore une fleur flamande. La désinvolture de ce capitan est magnifique et familière; une vitalité puissante anime son regard et respire sur son visage. Hals est trop bien connu pour qu'il soit besoin de dire que l'exécution de ce portrait est d'une liberté magistrale. A étudier la manière dont la couleur est posée sur la toile, dont chaque touche est accentuée, on voit l'ardeur égayée, la joie tranquille d'un bon ouvrier qui peint allégrement et à coup sûr. Nous sommes heureux que ce portrait passe sous les yeux des amateurs de Paris et rappelle à leur attention un maître hautement prisé en Hollande et en Angleterre, mais qui, en France, n'a pas encore la grande situation qu'il mérite. François Hals est un des artistes qui ont eu le plus à se plaindre de la fantaisie des romanciers, qu'on a si longtemps pris pour des historiens. Descamps, qui n'a lu qu'Houbraken et qui l'aggrave, représente le vaillant portraitiste de Harlem comme un homme « abruti par le vin. » L'estime de ses confrères, qui le nommèrent doyen de leur gilde en 1644, sa laborieuse vie de quatre-vingt-deux ans, son œuvre infinie, puissante et si sage en son audace, auraient dû le protéger contre ces suppositions méchantes. L'ivresse que François Hals a connue, c'est celle de l'inspiration.

Le portrait que nous venons de décrire a été peint, nous l'avons dit, en 1624. Cette date, et beaucoup d'autres encore, sont précieuses à noter, elles montrent que Rembrandt n'a pas inventé la bonne peinture, et qu'on savait déjà faire un portrait à l'heure où il essayait à peine son pinceau. L'heureux maître hollandais a évidemment grandi dans un milieu très-fort et où l'étude de la physionomie humaine et la science du procédé avaient été poussées bien loin. Son talent s'accrut de la puissance de son temps, et Rembrandt fut doublement invincible, parce qu'il représenta à la fois sa propre originalité et le génie de son pays. La galerie Pour-

talès possède deux portraits de Rembrandt. L'un, et ce n'est pas celui qui nous touche le plus, montre un de ces docteurs, à demi-réels, à demi-chimériques, que l'artiste aime à asseoir devant un gros livre dans l'attitude de la rêverie. Ce portrait, ou plutôt ce tableau, est peint dans la gamme brûlée des tons roux si chers au maître de Leyde; il appartient à sa dernière manière, à sa manière large, et qui, dans le cas présent, pourrait passer pour lâchée. Nous lui préférons de beaucoup le portrait de bourgmestre, qui date au contraire des commencements du peintre. Ce portrait a été décrit par M. Charles Blanc. « Le modèle, dit-il, est vu jusqu'aux genoux, presque de face. Il a la tête couverte d'un chapeau à larges bords, et, sur son pourpoint de soie noire enrichi d'aiguillettes, se détache une grande collerette de dentelle. La main gauche avancée et le mouvement du personnage, qui paraît se lever de son siége, indiquent un homme qui parle ou qui va parler[1]. » Nous n'ajouterons qu'un mot à cette description, c'est que le tableau est daté de 1633. Il faut le dire, nous commençons maintenant à connaître assez bien l'histoire du talent de Rembrandt, pour que, cette date faisant défaut, il nous eût été possible de la restituer et de l'inscrire à côté de la signature du maître. Lorsqu'il peignit le *Bourgmestre* de la galerie Pourtalès, Rembrandt, déjà émancipé, mais encore plein de réserve, venait d'achever la *Leçon d'anatomie*, et quelques-uns de ces portraits qu'on rencontre en Hollande, œuvres d'une exécution serrée, forte, admirablement sincère, et qui sont comme les prémices du génie en fleur. Rembrandt alors est sobre et sage : le lion n'est pas encore déchaîné. Il n'en est pas resté là, et il a bien fait, comme dirait Diderot, de « déchirer sa rive; » mais on ne nous en voudra pas d'aimer, dans le portrait du *Bourgmestre*, les commencements du maître, si attentif d'abord à tout dire, si soigneux observateur de la réalité qui l'enchante, jusqu'au jour où, se faisant un point d'appui de ses études antérieures, il osera inventer à son tour et créer un monde.

Quitter Rembrandt, c'est s'exposer à descendre. Continuons cependant notre promenade. La *Chasse à l'ours* et la *Chasse au sanglier* sont l'œuvre d'un maître, Abraham Hondius, dont les productions sont rares, même en Hollande. Ces deux tableaux, qui ont été gravés par Rehn et Chenu, ont vraisemblablement été peints en Angleterre, où l'artiste passa la dernière partie de sa vie. Ce sont deux furieuses mêlées, où un ours et un sanglier se défendent avec rage contre les morsures d'une meute acharnée. Ces sujets, que Snyders a tant de fois traités à la flamande, je

1. *L'œuvre complet de Rembrandt*, II, p. 451.

veux dire d'un pinceau léger et dans une coloration légère, le Hollandais Hondius les a peints à la mode de son pays, dans une tonalité plus vigoureuse, avec un sentiment plus exact du détail et une force convaincue qui n'exclut pas l'esprit du pinceau. Ce sont là, à vrai dire, des morceaux excellents; nous les recommandons aux curieux qui n'ont pas vu la *Chasse au sanglier* du musée de Rotterdam.

École flamande. — Lorsqu'il s'agit des peintres flamands de la période primitive, il convient de montrer quelque prudence, car c'est là surtout que les méprises sont faciles. M. le comte Pourtalès possédait plusieurs tableaux de cette époque, sur laquelle de savants travaux n'ont pu projeter encore qu'une lumière incomplète. Le plus important est une charmante *Vierge*, de Memling ou de son école. La tête couverte d'un voile rouge qui se détache gaiement sur un fond vert, la Madone tient dans ses bras le petit Jésus : l'enfant se contourne avec ce maniérisme naïf qu'on rencontre si souvent dans les peintures de la fin du xvᵉ siècle. Le dessin, dans les extrémités surtout, présente quelques singularités de détail; mais l'ensemble de l'œuvre séduit par la fraîcheur et la délicatesse du coloris, aussi bien que par la naïveté des types et une candeur de sentiment qui manque d'ordinaire aux maîtres des écoles plus savantes.

Le même sujet, *la Vierge tenant l'enfant Jésus*, occupe le panneau central d'un triptyque donné par le catalogue à Hugo van der Goes. L'œuvre nous a paru intéressante, mais nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer sur l'exactitude de l'attribution. Les volets, qui représentent les portraits des donateurs accompagnés de leurs patrons, sont d'une exécution plus moderne; ainsi que le catalogue l'indique avec raison, on y reconnaît la manière du vieux Porbus.

Ce n'est pas non plus sans vraisemblance qu'on attribue à Henri de Bles un autre triptyque, représentant, sur le panneau du milieu, l'*Adoration des rois*, et, sur les volets latéraux, la *Nativité* et la *Présentation au temple*. Peut-être, en cherchant bien parmi les détails qui fourmillent dans cette triple composition, parviendrait-on à y découvrir la chouette qui servait de signature à l'artiste, et qui lui avait fait donner en Italie, où il a longtemps travaillé, le surnom de *Civetta*. Cette intéressante peinture, qui amalgame curieusement les tendances nouvelles du xviᵉ siècle avec les patients procédés de l'âge antérieur, a fait partie de la collection Érard, vendue en 1832. On la prenait alors pour un Jean de Mabuse.



LEOP FLAMENG DIR

F LA GUILLERMIE Sculp

[illegible] CAVALIER

[illegible] Beaux Arts

Imp A Salmon [illegible]

Le tableau attribué à ce maître ne nous paraît pas d'une qualité de premier ordre. Il est vrai que, pour ce peintre à qui revient l'honneur d'avoir apporté en Flandre les méthodes italiennes, nous avons été gâtés par la grande *Adoration des Rois*, exposée à Manchester par le comte de Carlisle. Comment oublier cette œuvre typique qui fait pâlir tous les autres tableaux du maître? Un souvenir évident de l'école milanaise a inspiré Mabuse lorsqu'il a peint la *Vierge* de la galerie Pourtalès. Assise sur une sorte de trône, Marie a, posé devant elle, un coussin sur lequel l'enfant Jésus est placé, jouant avec quelques cerises et se retournant pour sourire à sa mère. Au fond, un paysage plus lombard que flamand, une rivière enjambée par un pont, les perspectives d'un château crénelé et des collines fermant l'horizon lointain. Les vêtements de la Vierge sont chargés de broderies, et l'exécution des accessoires montre ce soin minutieux qu'on remarque dans les productions de Mabuse et de ses adhérents. Mais les tons n'ont pas l'intensité ordinaire au maître, la peinture accuse çà et là quelque débilité et quelque fadeur. On devine que Lambert Lombard va venir, et que le principe italien ne portera pas bonheur aux Flamands.

Trois types très-originaux, mais accentués jusqu'à la caricature, se groupent dans le tableau de Quentin Matsys. Une jeune femme, un peu plus laide qu'il ne sied à une courtisane, extorque une bourse à un vieillard qui s'est laissé prendre à ses sourires, et la fait passer à un troisième personnage ricanant dans la pénombre, comme la figure symbolique du vice. Le sujet, on le voit, est le même que celui du tableau du musée d'Anvers, dont il a été publié une gravure sur bois dans les *Splendeurs de l'art en Belgique*, et qu'on attribuait autrefois à Matsys. La dernière édition du catalogue, si savamment complété par M. van Lérius, le range maintenant parmi les inconnus de son école. Le tableau de la galerie Pourtalès rappelle celui d'Anvers, mais il n'en est pas la reproduction textuelle; il présente d'assez importantes différences, et nous le croyons original. Il y a, dans ces trois têtes au sourire grimaçant, une recherche du comique que Matsys s'est complu quelquefois à laisser paraître, même dans les sujets les plus sérieux.

Le Rubens de la collection Pourtalès est le portrait d'un gentilhomme, à la barbe blanche, et très-simplement vêtu d'un pourpoint noir sur lequel retombe une fraise à la mode de 1630. Trois notes, le blanc de la collerette et de la barbe, le noir de l'habit et les fraîcheurs rosées du visage, jouent harmonieusement dans ce portrait, sérieux et charmant. La vie étincelle dans le regard, et la bouche est parlante. Dans l'ensemble et dans le moindre détail, on retrouve l'intelligente liberté, la parfaite

aisance de l'heureux maître qui a tant aimé la peinture, et que la peinture n'a jamais trahi.

On peut être un fort galant homme et ne professer qu'une sympathie médiocre pour Philippe de Champaigne. La gaieté manqua un peu à ce janséniste, mais non le talent. Ses tableaux religieux sont froids, et si j'avais à disserter longuement sur la *Fuite en Egypte* et sur *Mariage de la Vierge*, de la galerie Pourtalès, je craindrais d'en parler sans enthousiasme. Toutefois, quand Philippe de Champaigne aborde le portrait, quand son cœur se met de la partie, la conviction chez lui ressemble presque à du génie, et il monte jusqu'au chef-d'œuvre. C'est là un grand mot sans doute, mais puisqu'il s'est présenté sous notre plume, gardons-nous de l'effacer. Aussi bien, le portrait que nous avons ici sous les yeux est un morceau d'une rare valeur. Champaigne y a peint sa fille, religieuse à Port-Royal sous le nom de Catherine de Sainte-Susanne. Ce portrait est donc comme un fragment du beau tableau du Louvre, et l'un et l'autre sont datés de 1662. On sait pourquoi l'artiste a eu ce jour-là un si beau pinceau. Quoique jeune encore, Catherine de Sainte-Susanne était, depuis quatorze mois, atteinte d'une fièvre persistante et d'un commencement de paralysie. Les docteurs y perdaient leur latin, lorsque la mère Agnès intervient: elle adresse une fervente prière au médecin suprême, et tout à coup la chère malade est miraculeusement guérie. Philippe de Champaigne avait soixante ans; mais, ainsi que le dit Ruy Gomez de Silva, « au cœur on n'a jamais de rides : » il adorait son enfant, et, d'une main inspirée par l'émotion, il peignit le tableau du Louvre, et aussi le portrait de sa fille, pâle encore des maux soufferts, mais sauvée et remerciant le ciel dans une muette extase. Il n'eut jamais plus de talent. Outre que le portrait de Catherine de Sainte-Susanne est admirablement dessiné, il est inondé d'une douce lumière, il est baigné dans une atmosphère d'une sérénité extra-humaine. L'expression est à la fois concentrée et rayonnante : c'est vraiment là le portrait d'une âme.

École française. Cette justice doit être rendue à M. le comte Pourtalès, qu'il savait le prix de l'art français. Il semble avoir attaché un soin particulier au choix des œuvres qui devaient, dans sa galerie, représenter notre école, et, en ce difficile travail, il a presque toujours eu la main heureuse. Examinons, sans trop nous hâter, les plus intéressants de ces tableaux, et prenons des notes comme si nous ne devions plus les revoir.



INTÉRIEUR D'UNE TABAGIE, PAR LENAIN.

Et quelle fâcheuse aventure pour les amis de l'art français, si quelque acheteur étranger à notre pays nous enlevait le petit portrait de femme qu'on donne, non sans vraisemblance, à l'un des Clouet, sans qu'il soit possible, en l'état de nos informations incomplètes, de dire s'il est de Jean ou de François. Le catalogue n'a pas nos hésitations : il attribue à François Clouet cette exquise peinture qui ne ressemble cependant pas à l'*Élizabeth d'Autriche*, du musée du Louvre, et qui date visiblement du règne de François Ier. La jeune inconnue est vue à mi-corps : elle porte une robe noire brodée d'or et à manches blanches ; sa coiffure est celle qu'on voit à Claude de France dans les recueils de crayons du temps de François Ier ; un collier, composé de pierreries et de perles, retombe sur sa poitrine et soutient, — détail singulier, — un joyau en forme d'A. Ce bijou, comme on peut bien penser, nous a jeté dans un océan de conjectures, car il signifie quelque chose ; il dira, peut-être, à celui qui saura l'expliquer, le nom du charmant modèle. Est-ce Anne de Pisseleu, la duchesse d'Étampes? Est-ce Éléonore, la femme de François Ier, que les documents contemporains appellent volontiers « la royne Alienor » ?... Questions obscures pour nous. Mais l'œuvre est, dans ses tons clairs, de la plus fine délicatesse ; les carnations sont d'un rose pâle qui se détache doucement sur un fond verdâtre, comme ceux de ces portraits qu'on attribue, sans preuve il est vrai, au mystérieux Corneille de Lyon. Pour nous, en tenant compte de l'exécution légère, de la tonalité blonde et limpide, et surtout de la coiffure du personnage, nous conjecturons que ce portrait a dû être peint de 1530 à 1540, et nous le donnerions plutôt à Jean Clouet qu'à son fils, si nous ne savions combien, en ces délicates matières, les conjectures sont chanceuses.

Le portrait d'homme que le catalogue attribue, avec une louable réserve, à l'école de Janet, est superbe et révèle un maître. Le modèle, barbu, coiffé d'une toque et vêtu d'un justaucorps noir sur lequel retombe une fraise, a certainement vécu à la fin du règne de Charles IX, et l'œuvre date du moment où la peinture française affranchie ne connaît plus les timidités du début. Le dessin est exact et précis, l'exécution serrée, la couleur puissante. Ce portrait est sérieux et vivant comme un Holbein.

Les tableaux de Valentin ne sont pas rares, mais celui de la galerie Pourtalès paraît d'une belle qualité. Cinq aventuriers, parmi lesquels sont trois soldats, entourent une table ; ils jouent, et les dés ayant été jetés, la querelle s'éveille et semble devoir mal finir. Un rayon de lumière les mettrait peut-être d'accord ; mais il fait toujours un peu noir dans les cabarets de Valentin.

Ce qu'on n'a pas assez dit, c'est que Lenain, ou du moins le Lenain qui a peint le *Corps de garde*, est, auprès de Valentin, un maître d'une distinction parfaite. Nous reproduisons son tableau, qui peut passer pour une des meilleures pages de son œuvre. Six gentilshommes du temps de Louis XIII sont réunis dans la salle d'un corps de garde, qu'éclaire un flambeau posé sur le tapis rouge d'une table. L'un d'eux, le plus jeune et le plus charmant, semble donner des ordres à un valet nègre ; un second s'est endormi, la tête appuyée sur les bras ; les autres fument leurs longues pipes ou se chauffent au feu d'une cheminée. Avec leurs larges bottes, leurs amples manteaux, leurs feutres empanachés, les personnages groupés par Lenain dans ce beau tableau ont une mine fière et superbe ; ce sont des soldats, mais des soldats de bonne maison, et Théophile Gautier reconnaîtrait peut-être parmi eux son ami le baron de Sigognac. Cette peinture est citée par M. Champfleury dans son livre sur les Lenain : elle a figuré en 1778 dans la vente R., sous le titre de l'*Intérieur d'une tabagie,* puis dans celle du cardinal Fesch, où elle fut adjugée au prix de 86 scudi. M. Georges l'ayant apportée à Paris, nous l'avons vue bien des fois dans sa collection de la rue du Sentier. Sans pouvoir dire si elle est de Louis, d'Antoine ou de Mathieu, il est permis d'affirmer que c'est l'œuvre du Lenain qui a visité l'Italie et le midi de la France, de celui que les anciens textes appellent « le Romain. » La juxtaposition des rouges et des noirs révèle un artiste qui a passé les monts au moment où Caravage était encore à la mode. Je n'ignore pas que la pensée d'italianiser l'un des Lenain paraîtra paradoxale à plusieurs : à l'heure où la critique moderne a commencé à étudier l'œuvre des trois frères, on a d'abord voulu reconnaître chez eux un principe flamand. On se trompait, du moins pour l'un d'eux : la persistance avec laquelle les organisateurs du musée du Louvre se sont complus à attribuer à Lenain la fameuse *Procession dans une église,* a singulièrement contribué à propager l'erreur, et elle la fait durer encore. Pareil au Romain qui réclamait tous les matins la destruction de Carthage, je n'aurai de repos que lorsque la *Procession dans une église* aura été remise à sa place, je veux dire dans l'école flamande.

La *Vierge et l'enfant Jésus,* que le catalogue de la galerie Pourtalès donne à Jacques Stella, déroutera un peu les amateurs qui savent que ce peintre, étroitement lié avec Poussin, s'attacha à imiter de son mieux sa grande manière. Nous croyons l'attribution inexacte. Qu'y a-t-il dans cette Vierge au sourire un peu fade ? Un mélange évident du dessin de Vouet et du style des Bolonais. Le nom de Stella doit donc être écarté : nous proposons de le remplacer par celui de Lubin Baugin, qu'on appe-

lait « le Petit Guide, » et nous allons jusqu'à dire que ce tableau peut être considéré comme un excellent type de sa manière.

La discussion cesse, l'horizon s'agrandit lorsqu'il s'agit de Claude Lorrain. Ici, il n'y a plus qu'à admirer. Ne sachant trop comment décrire le tableau de la galerie Pourtalès, je dirai que ce poétique paysage comprend tous les éléments pittoresques que l'artiste aime à introduire dans ses perspectives : les ruines d'un temple corinthien, des fabriques rustiques, de grands arbres élégants, de hautes collines, un golfe couvert de barques et de vaisseaux, et, sur le premier plan, un berger jouant de la flûte. Tous ces motifs sont disposés savamment et dans le plus bel ordre ; mais l'intérêt d'une pareille peinture n'est pas dans le sujet, il est tout entier dans l'effet de soleil levant qui inonde de ses splendeurs ces campagnes arcadiennes. Ce tableau qui porte, paraît-il, la signature du maître et la date de 1642, provient de la collection de William Smith. C'est un Claude Lorrain clair, transparent, profond, infini; l'artiste a rarement aussi bien rendu les blondes caresses du rayon lumineux jouant sur les verdures dorées.

Watteau est absent. Nul ne saurait remplacer cette charmante figure qui sourit au seuil du XVIIIe siècle et autour de laquelle voltige le groupe rose des amours. Voici cependant un Lancret, et des plus fins, les *Baigneuses*. Lancret a plusieurs fois traité ce sujet : dès 1725, il envoyait un *Bain de femmes* à la petite exposition intime de l'Académie royale; le musée de Rouen possède l'esquisse d'un tableau analogue, et toutes les fois que le peintre a eu à représenter l'*Eau* ou l'*Été*, il n'a pas manqué, comme le bon goût le voulait sous Louis XV, de déshabiller auprès d'une onde pure d'élégantes figurines. Nous ne retrouvons donc pas, dans le passé, la trace du tableau de M. Pourtalès. Mais il est d'une parfaite délicatesse; les petites têtes de femmes sont délicieusement miniaturées, et l'ensemble se colore de tons d'un gris lilas qui est la finesse même.

Charles Coypel a été, comme dirait Saint-Simon, « une manière de personnage. » La grande situation de son père lui ayant servi de point d'appui, il entra hardiment dans le vif des choses, se mêla au mouvement des académies et des écoles, prononça des discours sur la peinture, fit jouer des comédies, et s'arrangea si bien que lorsque M. de Tournehem devint directeur des bâtiments, il fut pour lui le conseiller indispensable et presque un ami. Voltaire s'est moqué de Charles Coypel, je le sais, mais rien n'était sacré pour Voltaire. La vérité est que Coypel était intelligent, et que, bien vu des grands, il a fait le meilleur usage de son autorité. On ne saurait guère lui reprocher qu'une chose :

c'est d'avoir fait de la peinture. Son beau zèle lui ouvrait tous les horizons : il reste de lui des compositions religieuses, des portraits, des caricatures, des mythologies, et aussi des tableaux de mœurs qui, faibles d'exécution, sont de curieuses notes pour l'histoire de la comédie sociale sous la Régence et sous Louis XV. Le tableau de la galerie Pourtalès est un de ceux-là : c'est celui que Lépicié a gravé sous le titre de *Jeu d'enfants* et auquel le catalogue propose, bien inutilement, de donner une appellation nouvelle. Une petite fille joue à la grande dame. Assise devant une toilette, elle se fait coiffer par ses femmes; trois fillettes, costumées en abbés ou en magistrats, lui font leur cour, pendant que d'autres enfants, coquettes avant l'âge, et d'ailleurs peu vêtues, se mettent des mouches et minaudent en jouant de l'éventail. Tout cela est spirituel d'intention, bien groupé, bien compris. Mais la peinture est faible. Qu'est-ce à dire, et faut-il croire qu'il était inutile de savoir son métier pour devenir premier peintre du roi?

Nous passerons vite devant les œuvres de Boucher et de son gendre Deshays, bien que la *Surprise* de ce dernier soit très-spirituellement traitée dans une gamme vive et colorée. Greuze nous attend. Son tableau sera l'un des *lions* de la vente Pourtalès. Il y a représenté, et de son meilleur pinceau, une de ces innocentes dont l'âge incertain combine la précoce coquetterie de la femme avec la naïveté de l'enfance. Vue à mi-corps en son cadre ovale, elle tient un agneau qu'elle presse tendrement sur son sein, et elle sourit, non sans manière, comme une jolie fille qui, si elle n'est pas amoureuse aujourd'hui, le sera volontiers demain. Réplique d'un sujet que Greuze a traité bien des fois, ce tableau est de la bonne manière de l'artiste, et il n'est pas douteux qu'il n'atteigne au jour des enchères un prix considérable. Il y aurait bien quelque chose à dire à propos de cette *Innocence* de Greuze ; mais pourquoi le dire?.. Que pourraient les flèches inutiles d'un pauvre critique contre l'inébranlable statue de ce maître adoré? Nous sommes ici, d'ailleurs, dans le domaine de la fantaisie pure, et, sauf à faire nos réserves quand le temps sera venu, il faut reconnaître que ces fillettes de Greuze ont, dans leur regard langoureux, dans la fraîcheur nacrée de leur teint, une sorte de charme auquel tout le monde ne saurait résister. Si, dans le secret de notre conscience, nous ne subissons pas au même degré cette séduction souveraine, il n'est pas utile de confesser notre infirmité : Greuze triomphe, et l'on ne discute pas avec la victoire.

La galerie Pourtalès montrera de Louis David deux œuvres importantes, mais, à notre sens, bien inégales. La première est un tableau qui fut jadis célèbre, l'*Amour quittant Psyché*. On sait l'histoire de cette

peinture que David exécuta à Bruxelles vers 1817. « Il débuta dans son exil, nous dit son biographe, par peindre l'*Amour quittant Psyché au lever de l'aurore*, tant critiqué et tant admiré. David était loin d'avoir souscrit aux critiques que l'on a faites de l'Amour. Il prétendait que le public n'était pas assez entré dans l'esprit du peintre, et il s'en référai au jugement de l'avenir pour fixer le rang que devait occuper cette production parmi ses autres ouvrages[1]. » La postérité, ainsi mise en cause, aura donc à formuler un jugement que nous ne saurions pressentir; notre impression personnelle est que l'*Amour et Psyché* est une des œuvres les plus malheureuses de David. A l'heure où l'aube empourpre le ciel de ses lueurs matinales, le jeune dieu descend de la couche voluptueuse où Psyché dort encore: admirable et charmant sujet que, seul, parmi les artistes de ce temps, Prud'hon pouvait comprendre. Par un incroyable caprice, David, méconnaissant le sentiment et le parfum de la fable antique, s'est amusé à exprimer sur le visage de l'Amour les vulgaires malices de la séduction triomphante; une sorte de lubricité fait grimacer le sourire de ce Faublas d'antichambre. David aurait pris en haine cet art grec dont on veut qu'il se soit inspiré, qu'il n'aurait pas agi autrement : parodier le mythe sacré, c'est prouver qu'on a le cœur fermé à toute la poésie antique. Et le style ici est au niveau de la pensée. Des formes grêles, des galbes étriqués, des laideurs même, voilà ce que le pinceau de David a trouvé pour dessiner et pour peindre un dieu quittant l'idéale amoureuse.

Ce tableau, dans lequel on sent si bien l'absence de toute grande conviction, et où la coloration semble se voiler des tristesses de l'exil, a longtemps appartenu à M. le comte de Sommariva. Il fut vendu 2,300 fr. en 1839.

Combien David fut plus sérieux, alors que, délaissant les antiques mythologies, il a représenté les hommes et les événements de son temps. Le double portrait du pape et du cardinal Caprara, que possède la galerie Pourtalès, nous raccommode avec l'auteur de l'*Amour et Psyché*. C'est pour le tableau du *Sacre de Napoléon* que David a peint d'après nature cette admirable étude. On connait la disposition du groupe : Pie VII est assis, et sa tête se détache sur le blanc camail du cardinal debout derrière lui. David, dans le portrait du pape, n'est parvenu qu'à moitié à exprimer la valeur des carnations sur les blancheurs du fond ; il y avait là, dans la lutte harmonieuse de deux tonalités claires, une difficulté qu'un coloriste, Rubens par exemple, aurait magiquement résolue : dans le

1. A. Thomé. *Vie de David*, 1826, page 145.



PIE VII ET LE CARDINAL CAPRARA

Tableau de Louis David.

tableau de David, la tête de Pie VII est beaucoup trop noire; mais les types sont si savamment rendus, le cardinal Caprara a tant de caractère dans sa laideur parlante, le dessin est si ferme et si beau, que ce portrait se classe au premier rang dans l'œuvre du maître. Les curieux se rappelleront sans doute qu'il a figuré en 1834 à la vente Laffitte, et qu'il fut alors payé 6,300 fr.

Auprès de cette remarquable peinture, on verra un ravissant portrait de Mademoiselle Georges, par Gérard. C'est celui qui parut en 1826 à la vente Denon, et qui fut acquis par M. Pourtalès au prix invraisemblable de 2,010 fr. L'œuvre n'est pas complétement achevée et certaines parties sont restées à l'état d'ébauche. La comédienne, alors dans tout l'éclat de sa rayonnante beauté, est représentée de trois quarts, la main posée sur son sein nu; la tête se détache sur un fond rougeâtre. Gérard, on est contraint de le reconnaître, a fait bien des tableaux ennuyeux, mais ici la nature lui a parlé, il a subi le charme de l'enchanteresse : il a admirablement exprimé la vie, la beauté éclatante, les chairs largement caressées par une lumière amoureuse. L'exécution est libre et superbe. Certes, Gérard a fait de beaux portraits, mais il n'a jamais aussi bien montré que, lui aussi, il était un maître.

Cette œuvre exquise nous conduit aux peintures modernes. Ici quelques lignes doivent suffire, ces peintures étant connues de tous, soit parce qu'elles ont été récemment exposées au Salon, soit parce qu'elles ont figuré dans l'une de ces exhibitions que l'Association des artistes organisait jadis et qui nous ont montré tant de tableaux curieux. On reverra à la vente Pourtalès, trois Léopold Robert, la *Béatrice Cenci,* de Granet, le *Mazarin* et le *Richelieu,* de Paul Delaroche, le *Raphaël,* de M. Ingres, et divers ouvrages d'Horace Vernet, d'Ary Scheffer, de Decamps, de Meissonier, sans parler de bien d'autres tableaux dont la réputation est faite et qu'il est superflu d'examiner avec détail, d'abord parce qu'ils sont universellement connus, et aussi parce qu'il est telle de ces peintures sur laquelle notre incorrigible critique pourrait ne pas se trouver complétement d'accord avec le sentiment public.

D'ailleurs, au moment où va se rompre le fil qui rattachait l'une à l'autre les œuvres recueillies par M. le comte Pourtalès, notre curiosité a cru devoir se fixer de préférence sur les tableaux des maîtres anciens, sur les morceaux rares, sur les vraies perles de la galerie. Le *Roland,* de Vélasquez, le *Triomphe de l'Eucharistie,* de Murillo, le portrait d'homme, d'Holbein, ceux de Rubens et de Philippe de Champaigne, de Rembrandt et de François Hals, le petit panneau de Janet, le Lenain, le paysage de Claude, les portraits de David et de Gérard, voilà ce qui nous

tient au cœur, voilà les œuvres que, dans la chimère de nos rêves, nous voudrions acheter à prix d'or pour les conserver à la France et faire de splendides cadeaux à tous ceux qui aiment le talent, l'esprit, le génie. Est-il besoin d'ajouter que, dans nos ambitieuses largesses, nous pensons d'abord à l'ami de tous les jours, au musée du Louvre, qui nous a enseigné le peu que nous savons, et qui, par ses richesses intelligemment accrues et complétées, pourrait nous apprendre tant de choses encore ?

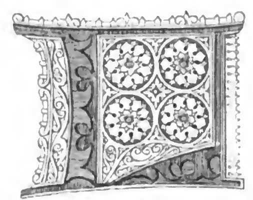
PAUL MANTZ.



L'INNOCENCE, PAR GREUZE

LES

MUSÉES DE PROVINCE



E 15 août dernier, le surintendant des Beaux-Arts a distribué, au nom de l'Empereur, des tableaux et des statues à cent dix musées de province. Nous voilà bien loin des vingt musées entre lesquels le gouvernement consulaire répartissait, en 1803, les ouvrages qui n'étaient point indispensables à la splendeur du Louvre. Un musée est devenu l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte, et les étrangers qui visitent la France pourraient se demander aujourd'hui s'il existe un hôtel de ville sans musée. Cette pullulation rapide des collections d'art en nos provinces est à coup sûr un des plus singuliers phénomènes de ce temps-ci. Elle est des plus intéressantes pour l'étude de certain mouvement des esprits: elle peut être aussi des plus fécondes et digne des faveurs les plus attentives de l'administration des Beaux-Arts.

C'est dans une très-haute pensée d'enseignement public que les commissions du Conseil des Cinq-Cents avaient, dès l'an VII, « jugé convenable de placer premièrement des écoles et des collections de monuments des arts dans les cinq communes où les lycées seraient établis, afin de réunir dans ces points du territoire un grand foyer de lumières, et de les rendre assez actives pour qu'en s'attirant et se croisant, elles pussent couvrir toute la République. »

Le Directoire était « autorisé à placer de plus quelques-unes de ces écoles dans les communes les plus populeuses, les plus commerçantes et les plus opulentes, en ayant égard aux établissements qui existeraient

déjà. Des musées ne seraient établis que successivement auprès de ces dernières écoles, parce que toutes les collections nationales des monuments de ces arts ne pourraient peut-être pas, dès à présent, être divisées en beaucoup de parties, sans dégarnir le musée de la commune de Paris, qu'il est nécessaire pour ces arts mêmes de conserver dans toute sa splendeur [1]. »

Eh bien! l'œuvre a réussi. Nous sommes témoins qu'au bout de soixante ans, les foyers ont rayonné; les lumières se sont attirées et croisées, elles couvrent la France entière. Ces humbles faisceaux d'œuvres d'art dont la République avait voulu que les grandes communes s'enrichissent aux dépens des châteaux confisqués, des églises et des couvents

1. Dès l'an v, les musées de province sont déjà résolus en principe, témoin cette lettre du ministre de l'intérieur Bénézech, à l'administration du Musée central des arts :

« J'ai pris en considération, citoyens, l'opinion du jury que j'avais sollicitée sur ces deux questions : *Bornera-t-on strictement le musée de Versailles à l'art français? lui laissera-t-on des tableaux des autres écoles?* J'ai pesé de même les motifs qui l'ont décidé à opiner pour l'affirmative sur la première question, et ils m'ont semblé judicieux. Cependant, pour ne pas enlever définitivement et subitement à Versailles tout droit et toute espérance aux répartitions qui pourraient être faites entre les divers Musées de la République, et pour se donner le temps de voir ce que sera le Musée spécial de Versailles lorsqu'il aura tout ce qui doit le constituer, je crois que le plus sage est de se borner pour le moment à choisir les objets qui conviennent par leurs degrés de mérite au Musée central, et ceux qui appartiennent au système de celui de Versailles. Le reste serait désigné pour la réserve, c'est-à-dire pour servir soit aux échanges, soit à la formation d'autres Musées; car je pense, comme le jury, qu'il sera très-important pour les progrès de l'art d'en établir dans différents points de la République. » (6 messidor an v.)

Cette grande pensée s'élabore deux ans encore, et il faut même avouer que les considérations d'ordre purement politique y prennent peu à peu le pas sur les intérêts de l'art et de l'enseignement public. Le 15 nivôse an VII, François de Neufchâteau écrit aux mêmes administrateurs :

« Citoyens, désirant adresser au nom du gouvernement quelques témoignages de satisfaction à ceux des départements qui se seraient le plus distingués dans les circonstances présentes par leur patriotisme, leur vigilance et par un amour prononcé pour la justice et leurs devoirs, je voudrais connaître les objets d'art dont on peut disposer en leur faveur. Je vous invite, en conséquence, à m'adresser une liste complète et exacte des divers tableaux, statues, bronzes, marbres, etc., que vous n'avez pas réservés pour le Musée central et pour celui de Versailles. Je vous prie de songer, en faisant cette liste, qu'il est de toute nécessité de conserver un assez grand nombre de tableaux pour les échanges que nous pourrons par la suite avoir occasion de faire avec les pays étrangers. Ainsi, la liste des objets d'art destinés aux départements ne doit contenir que ceux qui ne peuvent entrer dans les deux grands Musées nationaux, et qui ne seraient pas, d'un autre côté, propres à être avantageusement échangés. »

Il était temps que le Conseil des Cinq-Cents relevât la question.

fermés, les dons du gouvernement, ceux des particuliers, les acquisitions circonspectes d'abord, puis plus généreuses, des municipalités ou des sociétés savantes, les ont singulièrement grossis. Quelques hommes de goût çà et là, et, par suite, les érudits se sont mis de la partie. On s'est avisé, quand la rénovation des études de l'histoire a conduit les innombrables curieux de nos provinces à l'étude des monuments d'architecture témoins des grandes aventures de nos pères, on s'est avisé que les fragments d'œuvres d'art qui se trouvaient cimentés à leurs ruines ou dont la forme et l'usage expliquaient les mœurs et racontaient les variations du goût de siècle en siècle, méritaient aussi quelque respect et quelque observation. Les vitraux, les tombeaux, leurs inscriptions, les vases, les menus meubles, les bijoux, les miniatures, les émaux, les médailles ont fourni leur incessante pâture aux mémoires des sociétés d'archéologie, et les musées de tableaux et de statues ont vu naître de bonne heure dans leur voisinage ces musées d'antiquités qui ont si puissamment servi au développement de l'histoire locale. *Artes populorum historia,* c'était déjà, avant d'être écrite sur la porte du *Musée archéologique* d'Amiens, la vraie devise de toutes les collections de même sorte. La variété même des objets d'usage familier dont se composent ces collections leur a assuré, auprès du public de chaque ville, une faveur qui a, je l'avoue, profité au crédit parfois languissant des séries plus abstraites de peintures et de sculptures. Je ne voudrais point cependant que les arts secondaires que représentent ces objets en prissent trop de morgue, et, quand la curiosité publique, aujourd'hui dans son enivrement, se sera bien rassasiée, il serait fort à souhaiter que l'on remît chaque chose à son point, et que les esprits des curieux, des étudians et des artisans, fussent ramenés tout doucement vers les œuvres supérieures du vrai peintre et du vrai sculpteur, ces collections de menus *bibelots* précieux étant décidément plus propres à former, dans le monde des arts, l'esprit de faussaire que l'esprit d'artiste, et à diminuer le nombre des amateurs de belles choses pour accroître celui des ramasseurs de pauvretés.

Il n'en reste pas moins acquis que le développement inouï des musées de province a fait éclore, dans tous les grands centres d'étude de nos départements, une ardeur merveilleuse vers les recherches d'art. La critique parisienne peut contrôler parfois, d'un certain ton dédaigneux, les travaux des érudits de département, lesquels, s'évertuant à l'écart, manquent souvent des instruments les plus nécessaires : elle ne contestera ni leur activité, décuple de la sienne en ces matières, ni leur génie d'obstination qui enfante des monuments et soulève les montagnes glacées de l'inertie municipale. Lequel de nous ici a rendu de plus vrais

services à l'histoire de l'art, que les provinciaux qui s'appellent de Caumont, J. Renouvier, l'abbé Texier, Benjamin Fillon, de la Saussaye, Rigollot, H. Lepage, Meaume, Hyac. Langlois, Commarmond, Deville, A. Pottier, du Broc de Segange, de Verneilh, Tarbé, Achard d'Avignon, de la Querrière, vingt autres encore? Nous ne sommes, à Paris, que d'habiles éplucheurs, des ordonnateurs bien renseignés; les vrais trouveurs ont été nos maîtres de province, nourris des œuvres locales, des documents locaux.

Un autre effet immédiat de l'épanouissement des musées de province a été la création des expositions de province. Quoi de plus naturel? On avait les maîtres anciens, on a convié les maîtres nouveaux. Ces expositions, rares encore il y a vingt ans, se sont multipliées en tel nombre et à des intervalles si rapprochés, qu'elles ont fini par intéresser passionnément tous les artistes de quelque nom, à en rendre jalouse l'exposition de Paris. Leurs réputations au loin répandues, leurs tableaux acquis, trouvant place immédiatement à côté des vieux maîtres, il y avait bien là, en vérité, de quoi tenter les plus insouciants ou les plus routiniers. Le pli est pris, tous envoient partout; les journaux d'art comptent chaque mois par chiffres éblouissants les produits de ces expositions sans cesse renouvelées. Les riches négociants de nos grandes villes se sont faits Mécènes, à l'imitation des glorieux bourgeois de Flandre et de Hollande, protecteurs de Rembrandt, de Cuyp ou de Teniers. Certes, l'heure n'est pas loin, si elle n'est venue, où la surintendance des Beaux-Arts et toute la légion d'artistes que l'Europe envie à Paris trouveront, l'une un excitant, l'autre un soulagement immense dans les expositions de province. Ces expositions n'offrent-elles pas à la fois un champ de début pour les talents isolés, et ne sont-elles pas déjà la source d'une clientèle capable de prolonger de cinquante ans encore la fécondité de nos peintres de genre, à laquelle Paris ne pouvait plus suffire; fécondité navrante à éteindre de parti pris, car, plus tard, on appellera son temps l'âge d'or en France de de la peinture de chevalet.

Dans quel sens doivent être développés les musées départementaux? Tout le monde le dira avec moi, dans le sens de leur intérêt local. Qu'on n'oublie point leur origine. Tous les plus importants sont nés, nous l'avons dit, des œuvres recueillies, aux jours révolutionnaires, dans les églises, les monastères et les châteaux. Ce premier fonds était de l'art provincial. Les musées d'antiquités représentent, nous le répétons, l'histoire et l'industrie locales. Je veux bien que le premier Empire ait doté quelques-uns de chefs-d'œuvre dignes d'aller de pair avec les plus fameux du Louvre. Mais c'est une fortune, hélas! qui ne reviendra jamais

plus. Le Louvre est le Louvre. Ce serait folie de se vouloir enfler à sa taille. Si l'on débarquait un Raphaël à Marseille, Marseille ferait cent fois bien de vider la moitié de son musée pour faire place au Raphaël. Mais s'encombrer d'ouvrages apparents d'écoles secondaires, qui ne profiteraient ni à l'étude ni au patriotisme, me semblerait un mal dangereux pour nos collections de province. Que les heureux auxquels, en 1803 ou 1811, dans la répartition des tableaux provenant des conquêtes ou de l'ancien cabinet de nos rois, sont échus des Pérugin, des Véronèse, des Rubens, des van Dyck, des Mantègne, un Albert Durer, un André del Sarte ou un Titien, en tirent une juste vanité, rien de plus légitime; rien de plus juste aussi qu'une grande ville comme Lyon, ou Bordeaux, ou Lille, ait pour son musée l'ambition de le faire classer parmi les grandes collections européennes, et le rente en conséquence. Mais, pour l'ordinaire, ce qu'un voyageur demande d'abord à un musée de province, c'est le génie de sa province, l'ensemble des œuvres qui caractérisent l'art en cette province. Que dirait le curieux, visitant Anvers, s'il n'y trouvait Rubens et tous les siens? que dirait-il, visitant Bruges, s'il n'y trouvait van Eyck et Memling? que dirait-il aux Offices et au Pitti s'il n'y rencontrait le groupe divin des maîtres florentins? que dirait-il de même à Marseille, s'il n'y voyait point Puget? à Nancy, s'il n'y feuilletait, au musée lorrain, les eaux-fortes de Callot et de Claude? à Toulouse, s'il n'y trouvait Chalette et les Rivalz; à Lyon, Stella, Boissieu et les Flandrin? Chaque patrie est tenue de compter la série de ses enfants illustres. Ce doit être sa première tâche et son premier orgueil, et la surintendance des Beaux-Arts a justement tenu compte, autant que possible, de ce sentiment, dans les dernières distributions d'œuvres d'art qu'elle a faites aux musées de province.

Le hasard de leur origine ou la générosité d'un bienfaiteur a parfois créé, à certains musées, une spécialité qu'ils doivent poursuivre sans relâche ou tout au moins mettre en lumière. Lille a ses prodigieux dessins Wicar; Rennes possède, elle aussi, une collection de dessins infiniment précieux et trop peu connus; Dijon et Alençon ont reçu, à deux reprises, les dons de M. de la Salle; Montpellier a ses inestimables tableautins hollandais de la donation Valedeau; Vienne et Arles ont leurs sculptures antiques. A deux heures du musée d'Alençon, il y a le musée du Mans, bien pauvre en vraies œuvres d'art, mais où les curieuses toiles provenant du château des Tessé et les grossières barbouillades pleines de verve où Coulom a représenté les scènes du *Roman comique*, pourraient faire le noyau d'un plaisant recueil de peintures anecdotiques, bonnes à réunir, dans la maison de l'amateur Scarron, aux antiquités

mancelles si singulièrement logées dans les caves du théâtre. Il n'y a si petit musée qui n'ait ainsi un certain nombre de tableaux relatifs à l'histoire de son pays et auxquels la valeur d'art manque le plus souvent. Ces toiles souffrent à côté des vraies peintures, et reprendraient une juste importance si les administrateurs des collections de province savaient les grouper en quelque salle à part. Quant à moi, je ne comprends point comment, entre tant de musées naissants, pas un ne se soit donné pour but spécial la recherche, un moment délaissée au musée de Versailles, des tableaux, portraits et dessins historiques. C'est pour une telle série que, depuis dix ans, la moisson eût été facile et point ruineuse, car il n'est point d'hiver où nous ne voyions passer, à vil prix, dans les ventes de Paris, des portraits et des scènes peintes qui exerceraient les yeux, la mémoire et l'érudition des curieux d'une grande ville, et provoqueraient les donations de bien des familles; la peinture historique, j'entends celle des portraits, n'est-elle pas demeurée la dernière et innombrable richesse de nos logis de province?

Ah! si les musées de province avaient dans tous leurs représentants cette terrible et si louable âpreté de conquête que nous savons à d'aucuns, combien il leur serait facile, dans les ventes faites à Paris, et où non-seulement la France entière, mais on peut dire l'Europe, vient incessamment jeter au-devant de nous la tentation de toutes ses richesses, combien il leur serait facile de compléter les collections qui les intéressent!

Qu'il me suffise de rappeler ici pour mémoire les ventes récentes de MM. Flury-Hérard (Ch.-G.), Maurel et Aussant; il y en avait là, des dessins, à l'adresse de tous les départements, et il n'est pas de département qui n'ait, certes, à Paris, un connaisseur à sa dévotion. Les faïenciers veilleraient pour Rouen et pour Nevers, les émailleurs pour Limoges, les ivoiriers pour Dieppe, les iconophiles pour Colmar, Nancy ou Abbeville. Ainsi, aucune œuvre de quelque intérêt ne se perdrait pour l'enrichissement glorieux de notre pays, et, le jour où se fera l'inventaire général des richesses d'art de la France, chaque pièce utile à l'histoire se trouverait par avance à sa vraie place.

Oui, n'en doutez point, il se fera, tôt ou tard, cet inventaire général, et son accomplissement sera l'honneur du surintendant qui l'entreprendra. Il se fera au même titre et avec plus d'utilité encore que l'inventaire de nos bibliothèques de province. Déjà, à plusieurs reprises, la direction des Beaux-Arts a demandé aux conservateurs de province des inventaires partiels, ou tout au moins les catalogues imprimés des collections à eux confiées. Les anciens appels n'avaient qu'à demi réussi; on a mieux

entendu le dernier, et l'on a compris que cette communication des catalogues était indispensable à une administration qui avait à éviter les doubles emplois dans la répartition annuelle de ses dons. Mais souvent les catalogues livrés au public ne contiennent pas l'énumération de toutes les richesses d'un musée; des œuvres peuvent être retirées temporairement dans les magasins ou prêtées à des églises, et cette énumération il la faudrait complète et compléter chaque année. Ce n'est point d'ailleurs une pensée nouvelle que celle de cet inventaire général. Elle préoccupait, dès l'an II, la première République française, et la commission temporaire des arts proposait, et le comité d'instruction publique de la Convention nationale adoptait une « instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement. » Cette *instruction* est un modèle d'ordre, de prudence minutieuse et d'amour élevé des choses d'art, et tous les conservateurs de musée devraient la savoir par cœur. Sa mise en pratique aurait sauvé, depuis soixante-dix ans, bien des chefs-d'œuvre de la ruine et de l'oubli.

Et, en effet, les catalogues ou même les inventaires partiels, rédigés à distance par des hommes pleins de zèle, mais auxquels manquent d'ordinaire, nous l'avons dit, les instruments indispensables à tout travail critique, demeureront à tout jamais inutiles à l'histoire de l'art, s'ils ne sont vérifiés de concert avec les conservateurs, par des employés spéciaux, chargés d'examiner les descriptions, les marques, les attributions. Une telle besogne se trouve déjà singulièrement facilitée par les travaux éparpillés dans tant de journaux d'art, et ici même, depuis vingt ans, sur tous les grands musées de France. Pas un homme quelque peu compétent en ces matières qui n'ait cherché à faire connaître les merveilles du musée de sa province. Mon ami Clément de Ris, qui a visité de ces musées plus qu'aucun de nous, y a trouvé le sujet de deux volumes pleins de faits et de grands noms. MM. P. Mantz, L. Lagrange, O. Merson nous ont donné des monographies, les unes définitives, les autres fort affriandantes. Ce qui resterait encore à faire, même après les érudits que je viens de nommer, ce serait le labeur du notaire, ne négligeant rien, n'omettant rien et ne craignant point de passer du bijou de famille à l'ustensile de cusine, ne fût-ce que pour qu'il demeurât bien entendu des curieux éloignés (et ce serait le plus utile résultat de l'inventaire) que ceci est un bijou, et cela de la ferraille. — Et les attributions! Quelle effrayante tâche! J'ai vu cela de mes yeux, à Rennes, dans les portefeuilles de Robien, et dans les peintures des églises d'Aix, et dans celles du musée d'Avignon, voire à Bordeaux, à Caen, à Montpellier, partout.

Mais aussi quelle magnifique œuvre ! pouvoir offrir, dans le Louvre, à la curiosité et à l'étude des étrangers, des curieux de toute l'Europe, à côté de l'inventaire des dix mille tableaux, des trente-six mille dessins, des cent mille objets sculptés, marbres, terres cuites, bronzes, grecs, romains, assyriens, français, italiens, allemands, flamands, péruviens, égyptiens, gaulois, phéniciens, espagnols, chinois et antédiluviens des collections impériales, les inventaires dix fois plus nombreux des peintures, dessins, sculptures, curiosités de tous âges, répandus dans tous les musées publics de l'Empire français; et ce travail gigantesque qui, en somme, ne serait qu'un patient et scrupuleux contrôle, se pourrait, étant quelque peu partagé entre quatre ou cinq missionnaires de bonne volonté, accomplir en cinq ou six années. Quel rêve ! Et cela se fera, par la force même des exigences de l'érudition moderne, et, si ce n'est par nous aujourd'hui, ce sera, dans quinze ans, par de plus heureux que nous.

Les musées sont les bibliothèques parlantes des écoles de dessin ; elles parlent, ces vieilles peintures, ces vieilles sculptures, elles parlent plus haut, et d'une voix autrement éloquente et séduisante que les pauvres hères de professeurs qui s'usent, dans une triste humiliation, à enseigner l'art de Raphaël et du Poussin aux étudiants de Toulouse ou de Marseille, l'art de Jean d'Udine et de Perino del Vaga, voire de Gillot et de Bérain, aux dessinateurs de Lyon et de Rouen. C'est une mode aujourd'hui de ne savoir comment assez admirer la multiplication rapide, quasi instantanée, des écoles de dessin en Angleterre; et déjà l'on vante à ce propos les progrès d'art outre-Manche. Les sociétés d'acclimatation ont fait bien des miracles; je ne crois point à celui-ci. Une œuvre d'art, un bon maître peuvent faire merveille sur un terrain bien préparé. Un beau van Huysum, tombant à une heure donnée dans le musée de Lyon, peut y enfanter des Thierriat ou des Saint-Jean; un Devosge labourant la vieille école de Dijon peut y déterrer et y échauffer un Prud'hon. Mais Hogarth aura beau faire des traités d'art noble, et lord Elgin aura beau rapporter d'Athènes les saintes reliques du Parthénon : quand on découperait par petits morceaux tout le Vatican pour le faire entrer dans le Palais de Cristal, et quand les Italiens vendraient tout Florence à M. Robinson et à sir Charles Eastlake, cela ne fera pas naître chez nos voisins un vrai créateur de beautés en peinture, en sculpture, en architecture. — Nous, nos écoles de dessin ne sont pas d'aujourd'hui ; elles sont nées depuis deux cents ans des besoins mêmes de nos provinces. Notre solage est bon, comme on dit dans mon pays; il ne faut point l'activer trop artificiellement. Les musées municipaux leur sont une providence, à ces écoles. Au

temps jadis, de même que les chefs-d'œuvre de tous les arts appliqués à la décoration des églises de Paris ou des hôtels et des palais princiers formaient le point de départ de l'éducation des artistes parisiens, avant que l'on eût songé à livrer à l'étude publique les collections diverses du cabinet de nos rois, de même les merveilles éparpillées dans nos cathédrales de province et dans les riches maisons des familles parlementaires à Aix, à Toulouse, à Rouen, à Dijon, paraient seules à l'enseignement des artistes provinciaux, avant la création des musées de nos grandes villes. Ceux-ci se sont formés des ruines de celles-là, et doivent suffire aux mêmes besoins. Veiller au large et sain développement de ces musées, — par-ci par-là de bons moulages et de bonnes copies, — relever de loin en loin aux yeux de leurs élèves et des conseils municipaux les professeurs des écoles, soit par la commande officielle de quelques menus travaux, soit par des marques honorifiques comme celles accordées dernièrement à MM. Morin et Régnier; enfin peut-être je ne sais quel grand concours annuel à établir entre les écoles gratuites de dessin répandues dans l'empire, voilà, peut-être, tout ce que la surintendance doit à l'enseignement des arts en province et ce qu'elle ne leur ménage point, et si les écoles ne donnent pas de fruit, c'est qu'elles n'ont vraiment rien à produire.

Je me trompe, il est encore, outre les musées, une autre aide à fournir aux écoles de dessin provinciales : c'est l'exemple et la présence de quelque artiste renommé, et que la surintendance chargerait d'exécuter sur place une grande œuvre de décoration, soit dans une église, soit dans un des monuments publics qui sortent de terre ou se restaurent de toutes parts. Rien n'équivaudrait au prestige et à l'activité d'un tel enseignement; rien ne serait plus capable que la fréquentation prolongée d'un tel missionnaire, d'allumer des foyers d'étude dans la ville qu'il aurait hantée et où de jeunes artistes locaux auraient eu le loisir d'observer et de suivre sa pratique, et de s'échauffer à ses principes, qui éclaireraient pour eux les œuvres anciennes sommeillant dans les musées.

Pour en revenir à nos collections départementales, disons que la province montre depuis quelques années un très-vif sentiment de son opulence. Je veux parler des expositions régionales d'art et d'archéologie que nous voyons associées aux congrès scientifiques et autres grandes solennités agricoles et industrielles, à Chartres, à Marseille, à Caen, à Amiens, à Limoges, à Nevers, Évreux, Rouen, Troyes, Angers, voire même dans des villes moindres, telles que Melun, Bernay, Falaise, etc. Les Montmorency, les d'Aligre avaient prêté leurs portraits de famille à l'exposition de Chartres; et les superbes émaux de l'église Saint-Pierre,

et les dessins et les peintures de la collection des Marcille, et le petit tableau du siége de Chartres par Henri IV, sont restés dans la mémoire de tous. — Pour Amiens, la Picardie entière se mit en branle; les églises d'Abbeville et de Saint-Riquier dépouillèrent un moment leurs autels; les tableaux de Quintin Varin, de Jouvenet, les manuscrits carlovingiens, les panneaux et les verrières des confréries du Puy, les antiquités celtiques, tout accourut au premier appel. — Les expositions de Limoges, de Nevers, de Rouen, ont été la plus complète histoire des fabriques célèbres de ces villes; celle de Rouen a eu ce beau résultat de rendre comme indispensable à notre province l'acquisition de la collection Pottier. A côté des intéressants manuscrits des Palinods, on y a vu les beaux retables en bois sculpté trouvés jadis par Hyac. Langlois, et les échantillons des anciens tissages et des anciennes impressions de l'industrie rouennaise. — Bernay, Évreux, Falaise, ont montré d'autres morceaux merveilleux de la faïence de Rouen. — L'événement de Falaise c'est l'apparition du portrait de M[lle] de La Vallière avec ses enfants par Mignard, et que gardait M. d'Oilliamson dans son château de Saint-Germain, et celle du portrait de Des Yveteaux appartenant à M[me] de la Fresnaye. A Évreux, quelle charmante surprise que celle faite aux curieux par M. de Clermont-Tonnerre, envoyant vingt-quatre miniatures de Sam. Bernard, dont on connaissait le renom sans connaître les œuvres. Là paraissaient encore, après l'exposition de Rouen, la précieuse mitre de Jean de Marigny, appartenant à M. l'abbé Jouen, l'actif ordonnateur de la fête d'Évreux, les deux beaux antiques le Jupiter et l'Apollon, et les douze émaux de la Passion, et l'un de nos collaborateurs à pu y noter quelques-uns des meubles élégants, amoureuses reliques du château d'Anet. La *Gazette des Beaux-Arts* et la *Chronique des Arts* ont d'ailleurs eu grand soin d'entretenir leurs lecteurs de ces délicates et fécondes solennités provinciales : M. Louvrier de Lajolais vous a dit celle de Melun, associée à l'organisation d'un musée; Alph. Darcel vous a dit celle de Troyes, une de ces villes comme Amiens, Chartres et Rouen où, bonne leçon pour Paris, les églises sont restées des musées. Il vous y a justement vanté les sculptures de François Gentil, le trésor éblouissant de la cathédrale et de tout le diocèse, une orfévrerie de chapelle aux armes des Colbert, les collections de curiosités diverses de MM. Gréau et Lebrun-Dalbanne. Qui n'a pas vu les expositions régionales, ne peut plus se dire compétent à écrire l'histoire de nos provinces. Qui les a regardées avec quelque soin, connaît à fond, et mieux qu'aucun rat de bibliothèque, la mine et le cœur de chaque province.

De toutes ces expositions, hélas! je n'en ai vu qu'une, moi, celle de

Marseille, en 1861. J'avais, quinze ans plus tôt, étudié l'école provençale et les musées, les églises; et les nombreux cabinets d'amateurs, et les vieux hôtels d'Aix et de tout le pays m'étaient assez familiers. Je l'avouerai cependant, je fus émerveillé. Aix, la vieille capitale du roi Réné, Toulon, Avignon, Arles la Romaine, Tarascon, Brignoles, tout était vide, tout était à Marseille. L'antique noblesse de la province, la riche finance de Marseille, les confréries religieuses, les musées, les amateurs, les hôtels de ville, s'étaient piqués d'honneur. Jamais, jamais plus la Provence ne reverra une aussi magnifique image d'elle-même que celle qui fut là deux mois dans l'immense galerie du boulevard de la Magdeleine. Le Puget, avec ses sculptures, ses peintures, ses dessins, y éclatait en maître; mais autour de lui brillaient les fameux tableaux anonymes des paroisses d'Aix, le triptyque du *Buisson ardent* venu de Saint-Sauveur, l'*Annonciation* de l'église de la Madeleine, l'*Assomption* de l'église du Saint-Esprit, si intéressant par les portraits des premiers parlementaires, et puis les toiles les plus renommées de Finsonius, de Daret, de Reynaud le vieux, de Pinson, de François Puget, de Nicolas Mignard, de Fauchier, de Michel Serre, de Vanloo, de Françoise Duparc, de Duplessis, des Parrocel, de Verdussen et des Vernet, de Subleyras, de Sauvan, de Réattu, de tout ce qui a travaillé en Provence, jusqu'à Constantin, Granet et Papety, sans parler des superbes portraits de famille par Rigaud, Largillière, Detroy, P. Mignard, Arnulphi, Julien de Toulon, le portrait de Rubens par van Dyck, et les peintures plus modernes de David, d'Ingres, de Géricault, sans parler des antiques d'Arles, et des miniatures, ivoires, majoliques, bronzes, émaux de tous les cabinets, sans parler enfin d'une innombrable profusion de dessins de maîtres provençaux, et aussi de toutes les grandes écoles, parmi lesquels des échantillons, s'il m'en souvient, de Decamps, de Delaroche, de Girodet, d'Ingres et de Latour. — Ah ! si les Parisiens avaient vu cette exposition, ils en auraient trop enorgueilli les gens de Marseille. Mais quel dommage pourtant qu'à cause de l'éloignement, si peu de nous puissent jouir de ces trop courts et profitables enseignements.

Certes, je ne suis point un centralisateur, et j'ai toujours professé que les hommes et les œuvres étaient plus grands dans de petites patries et dans les milieux où Dieu les avait fait naître; j'ai toujours eu en horreur ce désordre moderne qui n'a pu souffrir que rien restât à sa vieille place; — qui a relégué au musée de Caen l'*ex-voto* que Louis XIII avait fait peindre, par Champaigne, pour Notre-Dame de Paris; — qui amène au Louvre, au lieu de les employer à la décoration des chapelles restaurées, la série des *Mays* votifs de la même cathédrale; — qui retire le Christ

d'ivoire de Guillermin de la chapelle des Pénitents pour le noyer dans les curiosités banales du musée d'Avignon; — qui disperse, entre quatre collections publiques, les tableaux du Puy, d'Amiens; — qui décore la chapelle de Bicêtre de grandes toiles prises à Toulouse, — et qui, en somme, a fait de nos musées des conquérants rapaces, égoïstes, envieux de toute belle œuvre attachée à une église ou à un vieil hôtel. Cet appétit grossier fera tant, si l'on n'y prend garde, que nos musées assumeront sur eux dans l'avenir des rancunes immenses de l'histoire. Refuges utiles pour les fragments que les fouilles arrachaient à la terre ou que les marteaux des démolisseurs vouaient à la ruine, il ne faut point qu'ils se transforment en pillards, dévalisant avec ruse les trésors des sacristies, les retables des chapelles, les plafonds et les panneaux des anciens châteaux. La plupart de nos musées n'offrent déjà qu'une trop lamentable image des dévastations sacriléges de 93. A ce titre, je trouve que la décoration nouvelle des églises de Paris, avec ses peintures fixes et appropriées à leurs dévotions, est une vraie consolation pour les esprits, débarrassant leurs murailles de vieilles toiles qui n'avaient point été faites pour elles, mais on ne sait pour quelles voisines, et que leur avait jetées au hasard le dernier tourbillon du chaos. Il n'est point clou si doré dans un musée princier qui puisse consoler un bon ouvrage d'être retiré de la place où le conçut le génie de l'artiste.

A ce vice originel des musées, n'y songeons plus; le mal est fait, prescription est acquise; gardez chacun vos pauvres dépaysés, à moins qu'il ne vous plaise de pratiquer entre vous l'échange. Appliquez-vous à compléter vos séries patriotiques par des acquisitions à distance; veillez à ce que rien ne périsse autour de vous par négligence ou par oubli, et la bonne manière serait de signaler dans vos catalogues, à la curiosité des étrangers, les plus importantes merveilles des cathédrales et des hôtels de votre ville; et puis, si vous m'en croyez, donnez une bonne fois à l'Europe le plus grand spectacle que puisse lui offrir la magnificence des provinces de France.

Aujourd'hui que, par les expositions régionales, on a vu sortir de leurs cachettes les milliers de choses précieuses qui composent le trésor d'art de notre pays; aujourd'hui que l'on sait qu'il y a tels tableaux primitifs à Aix, à Villeneuve, à Avignon, à Beaune, à Amiens, à Colmar; tels beaux portraits historiques en Lorraine, en Normandie, en Provence, en Beauce, en Languedoc, en Touraine; tels et tels chefs-d'œuvre des plus nobles écoles à Lyon, à Grenoble, à Rouen, à Dijon, à Tours, à Caen, à Toulouse; à Montpellier, tels bijoux hollandais; à Montpellier encore, à Lille et à Rennes, tels et tels dessins incomparables; le moment n'est-il

pas venu de reprendre et d'exécuter l'idée émise il y a quelque temps déjà, et chacun en son sens, par M. Olivier Merson et par M. Clément de Ris, je veux dire leur souhait de voir organiser, à Paris, une exposition générale des curiosités d'art de la province : peintures, sculptures, antiquités, toute la fine fleur enfin des expositions régionales?

Les expositions régionales ont été une révélation; c'est elles, et non ce Kensington dont on nous a tant fatigué les oreilles, qui doivent être le point de départ logique d'une telle solennité. Ne songeons plus, s'il vous plaît, jamais plus à Kensington [1]. Notre Kensington, à nous, il est partout; les Parisiens en jouissent depuis assez longtemps : il est à tous les étages du Louvre, il est à Cluny, il est au Musée d'artillerie, il est dans les moulages de l'École des Beaux-Arts. Ne nous laissons pas à ce point duper par les Anglais et leurs impuissantes rubriques. Point tant d'apprentissage systématique; tant que nous aurons les grands arts, nous aurons les petits; le diapason de nos arts industriels sera toujours aux expositions des Champs-Élysées. Le prix de 100,000 francs, consacré à la grande peinture, fera plus pour les bijoutiers de Paris que cent mille médailles accordées à leurs coopérateurs. Ne comptez pas pour le perfectionnement du goût sur les mémoires des archéologues et leur zèle à chercher des noms de potiers, d'émailleurs ou de huchiers. Combien, dans toute la France, comptons-nous d'archéologues qui portent vraiment en eux le sentiment des arts? Quand nous serons à dix, nous ferons une croix.

1. Dans cet article, M. de Chennevières a exprimé un grand nombre d'idées neuves et excellentes dont nous appelons, de tous nos vœux, la réalisation. On ne peut douter que la création de musées et d'expositions en province, que le développement de ces musées dans le sens de l'histoire locale, que la publication de l'inventaire général de nos richesses d'art ne soient de puissants moyens de répandre et d'épurer le goût des arts en France. Mais pourquoi M. de Chennevières ne veut-il pas que nous nous préoccupions sérieusement du département de Kensington qui répond en Angleterre à tous ces besoins? Nos écoles de dessin et nos musées datent de loin, et notre solage, dit-il, est bon; nous n'avons donc pas à nous inquiéter d'efforts tous récents. Mais l'Italie n'a-t-elle pas eu aussi un solage excellent, et cependant où en sont actuellement les arts en Italie? Non, ne nous laissons pas endormir par une aveugle confiance dans notre avance; aux tentatives faites pour nous dépasser, opposons une volonté ferme, inébranlable, d'apprendre, pour conserver un sceptre que nous tenons encore. La *Gazette des Beaux-Arts* a été la première à signaler les progrès accomplis en Angleterre par les écoles groupées autour du musée Kensington, progrès constatés depuis et d'une manière irrécusable, par le jury de 1862; elle ne faillira pas à son devoir d'informer ses lecteurs de tout ce qui se passe en Europe, et prochainement elle fera connaître les institutions puissantes fondées en Allemagne et notamment à Vienne, pour former des dessinateurs supérieurs aux nôtres dans les arts décoratifs.

(*Note du Directeur.*)

Donc ne sacrifiez plus tant aux archéologues. Leur œuvre, utile à son heure, est bien près d'être accomplie. L'honneur rendu aux grands musées par les constantes largesses de la surintendance, la publicité des arts supérieurs, par de solennelles expositions et de solides inventaires, ne cherchez pas de plus dignes moyens pour relever le goût et façonner par contre-coup des dessinateurs, des modeleurs, de vrais orfèvres, de vrais ornemanistes, de vrais inventeurs de formes.

Quant à la grande exposition provinciale dont je parle, où les Champs-Élysées montreraient, en regard du Louvre, non-seulement les bataillons brillants de nos vieilles écoles de province, mais tout ce que trois siècles de splendeur et de richesse avaient accumulé dans les monuments civils et religieux de notre magnifique gentilhommerie et de nos puissants parlements et de notre opulent clergé, mais aussi les éblouissantes reliques de nos conquêtes d'Italie, de Flandre et d'Allemagne, puis encore les plus importants témoignages de notre civilisation gallo-romaine, et, enfin, les plus rares pièces de ces fines industries que le monde entier venait chercher jadis à Limoges, à Arras, à Rouen, à Nevers, à Aubusson, — soyez sûrs que l'Europe s'empresserait à une telle fête; elle s'y empresserait avec une curiosité bien autre et bien plus légitime qu'à l'exhibition d'un choix de quelques cabinets de l'aristocratie anglaise. Là où le patriotisme ferait appel, il n'est pas douteux que nos villes ne rivalisassent de zèle, car leur vanité à elles-mêmes et celle de leurs amateurs serait en jeu; ce serait à qui mériterait le prix d'un tel concours par les merveilles de son envoi, inconnues hier, désormais célèbres dans l'histoire des arts, et il demeurerait acquis à la gloire de notre pays que la France n'est pas toute dans Paris; que notre cher Louvre, tout grand qu'il soit, ne l'est point assez pour la contenir, et que si nos richesses à nous ne sont pas recelées, comme en outre-Manche, dans les châteaux de quelques-uns, elles sont au moins égales, mais à tous, dans les trésors des communes et des villes.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



FRAGONARD

(SUITE ET FIN).

IV.



N dépit de tout ce travail, de tout cet art qu'il semait là-bas, des mille dessins de « ses crayons flatteurs, » le jeune artiste n'était guère connu au delà de l'Italie, au delà de cette patrie d'adoption où il s'oubliait presque douze ans [1]. Son nom, Paris le connaissait à peine. Mais Fragonard ne lui donnait pas le temps de l'apprendre. Il enlevait le succès et la célébrité d'un coup, avec son tableau de *Callirhoé*, le tableau « d'agrément » qui le faisait recevoir à l'Académie par acclamation [2], ce tableau qui, au Salon du mois d'août, enthousiasmait tout le public et avait l'honneur d'une commande royale de reproduction en tapisserie des Gobelins.

1. Mariette écrit dans son *Abecedario* que Fragonard revenait d'Italie en 1761, ramené par Saint-Non. Mais Diderot assure d'un autre côté qu'il ne revint que quelques mois avant la présentation de son tableau. Il y a tout lieu de croire ici Diderot; car sa version a pour elle la date de plusieurs eaux-fortes de Fragonard d'après des tableaux italiens, une entre autres datée à Venise du 24 février 1764.

2. Voici la liste des envois de Fragonard, aux deux seuls salons où il a exposé :

1765.

Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé.

Ce tableau est au Roi et est destiné à être exécuté en tapisserie dans la manufac-

Imaginez un vaste tableau de neuf pieds de hauteur sur douze pieds de largeur, où les figures humaines ont leur grandeur, l'architecture son déploiement, la foule et le ciel leur espace. Entre deux colonnes d'un marbre miroitant et de reflets presque irisés, au-dessus de la pourpre sourde d'un tapis à franges d'or, étendu et cassé à l'arête de deux marches, s'ouvre cette scène de drame antique qui semble avoir sous les pieds un rideau de théâtre. Sur le tapis, sur cette nappe de l'autel païen, s'enlève un cratère de cuivre, près d'une urne de marbre noir à demi-voilée de la blancheur d'un linge. Une colonne coupe par la moitié un grand candélabre fumant d'encens et orné de têtes de bouc, bronze superbe qu'on dirait arraché à la lave d'Herculanum. Contre le candélabre, un jeune prêtre se précipite et s'agenouille, embrassant son piédestal; de terreur il a laissé tomber son encensoir à terre. A côté de lui, debout, est le grand prêtre Corésus, couronné de lierre, enveloppé de draperies, et comme flottant dans la blancheur sacerdotale de ses vêtements; un prêtre imberbe, de sexe douteux, de grâce hermaphrodite, un énervé d'Adonis, une ombre d'homme. D'une main retournée, il s'enfonce le couteau dans la poitrine; de l'autre, il a l'air de jeter sa vie aux cieux, tandis que sur son visage de demi-femme passe la faiblesse de l'agonie et la douleur de la mort qu'on s'arrache. Contre le grand prêtre qui meurt, est la victime vivante, mais évanouie, presque morte de croire qu'elle va mourir. La tête abandonnée sur l'épaule, elle a glissé devant l'autel qui fume. Son corps a molli sur ses jambes pliées, ses bras ont roulé le long d'elle, son regard s'est perdu, la volonté de ses membres est brisée; et elle est là, affaissée, sans mouvement, la gorge à peine soulevée par un souffle, pâlissante sous la couronne de roses que le pinceau du peintre fait pâlir avec elle. Entre son corps et l'autel, un jeune prêtre se penche dans une curiosité d'horreur. Un autre qui tenait sur un genou, devant la jeune

ture royale des Gobelins. Il a 9 pieds 6 pouces de haut sur 12 pieds 6 pouces de large.

Un paysage.

Ce tableau de 22 pouces appartient à M. Bergeret de Grancour.

Deux vues de la villa d'Est à Tivoli.

Appartiennent à M. l'abbé de Saint-Non.

1767.

Groupes d'enfants dans le ciel.

Tableau ovale tiré du cabinet de M. Bergeret.

Une tête de vieillard.

Tableau de forme ovale.

Plusieurs dessins.

fille, le bassin attendant le sang des victimes, demeure épouvanté, le regard fixe, la bouche béante. Par derrière, des figures de vieux prêtres à barbes grises se montrent, effarés, l'affreux spectacle. Au-dessus d'eux, les fumées du temple, les flammes, les parfums, les évaporations d'autel, se rejoignent dans le ciel à des nuées, à une nuit de miracle et d'enfer, agitée et roulante, au tourbillon ardent et sombre où un génie, brandissant une torche et un poignard, emporte l'amour dans le sillon de son vol sombre et de son manteau noir. De cette ombre, allez à l'ombre du bas du tableau : deux femmes s'y tordent de peur, reculent, se voilent la face; un petit garçon se sauve contre leurs genoux, se cramponne à elles, et un coup de soleil, accrochant le bras de l'une des femmes, allume la chevelure et les deux petites mains roses de l'enfant.

Telle est cette grande composition de Fragonard, ce coup de théâtre dont il a dû prendre l'idée et peut-être l'effet même à une des reprises de la *Callirhoé* du poëte Roy; vraie peinture d'opéra, demandant à l'opéra son âme et sa lumière. Et pourtant quelle magnifique illusion que ce tableau! Il faut le voir, embrasser de l'œil au Louvre la claire et chaude splendeur de la toile, le rayonnement laiteux de tous ces blancs habits de prêtres, la lumière virginale inondant le milieu de la scène, mourant et palpitant sur la Callirhoé, enveloppant ce corps défaillant comme d'un évanouissement de jour, caressant cette gorge qui s'éteint. Les rayons, les fumées, tout se mêle; le temple fume; les vapeurs de l'encens montent de partout. La nuit roule sur le jour du ciel. Le soleil tombe dans l'ombre et fait des ricochets de flamme. Les rèverbérations d'un feu de soufre illuminent les visages et la foule. Fragonard jette à poignées, sur son coup de théâtre, les éclairs de la féerie : c'est Rembrandt chez Ruggieri.

Et quel mouvement, quel envolement, dans cette peinture agitée, bouleversée! Les nuages, les étoffes tourbillonnent; les gestes se précipitent; les attitudes sont éperdues; l'horreur tremble dans les poses, sur les bouches, et il y a comme un grand cri muet qui se lève de tout ce temple et de cette composition lyrique.

Ce cri d'un tableau si nouveau pour le XVIIIe siècle, c'est la Passion. Fragonard l'apporte à son temps dans ce tableau, plein d'une tendresse tragique, où l'on arrivait voir la Mise au tombeau d'Iphigénie. La fantasmagorie de sa Callirhoé fait remonter l'art à l'émotion de l'Alceste d'Euripide; elle montre à la peinture française un avenir : le pathétique.

V.

Le Salon fermé, la curiosité s'occupe et s'inquiète du tableau que le « nouvel auteur » apportera au prochain Salon. C'est un grand sujet de questions, d'interrogations; et le public est fort désappointé quand, en 1767, il se trouve en face d'un tableau ovale représentant des groupes d'enfants dans le ciel. Ce tableau, que Diderot compare « à une belle omelette bien douillette, bien jaune et bien brûlée, » nous pouvons le deviner, le revoir dans ce groupe de trois amours conservés à Oisème chez M. C. Marcille, et dont M. Walferdin possède une répétition. Imaginez un Boucher fricassé, rissolé, recuit, teinté de pourpre vénitienne, battu d'ailes de saphir. Car Fragonard a beau vouloir lui échapper : son maître remonte sur lui. La manière, le coloris, le *lait* de Boucher le dominent, alors que Fragonard croit l'oublier. Boucher perce, transparaît, surnage au milieu de ses spirituels emprunts aux petits maîtres italiens, et même délaye chez lui aux derniers temps la roussissure de Rembrandt. Combien d'incertitudes sur nombre d'esquisses indécises, comme indivises entre les deux peintres! Certains tableaux de Fragonard, la *Bascule* et le *Colin Maillard* par exemple, qui ne les donnerait à Boucher, sans la signature que le graveur a mis au bas des planches? La mode du goût actuel a beau chercher à rabaisser le maître au profit de l'élève : Boucher, ne l'oublions pas, reste le père de la palette de Fragonard. C'est des entrailles roses de la peinture de Boucher qu'est sorti le charmant peintre qui devait mettre de la vie dans ses ordonnances, animer l'immobilité de ses compositions, passionner ses mythologies, les enflammer de sa verve méridionale et presque gasconne.

Grande est la déception devant l'envoi du peintre dont le travail de deux ans promettait quelque grande machine, un tableau d'histoire, une nouvelle tragédie. On se demande quelle est la cause du renoncement, de la démission d'un artiste s'annonçant avec tant de fracas; on la cherche dans le goût du plaisir. Bachaumont veut que le peintre ait le même motif de paresse que Doyen amoureux de mademoiselle Hus. Ne serait-il pas plus juste d'attribuer cette abdication du grand genre de l'histoire à un retour de Fragonard sur lui-même, à une reconnaissance modeste et sage de son génie et de sa véritable vocation? Il avait fait le tour de force de *Callirhoé*; il s'y tenait et ne jugeait pas à propos de le recommencer. Au fond, la grande peinture, il le sentait, n'était pas son vrai domaine.

Il l'avait abordée avec des qualités plus saisissantes, plus éblouissantes que solides. Une plus petite scène convenait mieux à son talent de premier mouvement, à son dessin jeté, à ses jeux de lumière. De nature, il se reconnaissait improvisateur. Son grand succès, son triomphe, au lieu de l'abuser, lui avait donné sa mesure : sa vraie gloire, il la vit, tenant à l'aise, avec ses imaginations, dans le cadre d'un tableau de chevalet.

Ajoutez à ce qui décida le peintre[1], ce qui lia l'homme à la petite peinture et le fit devenir le peintre des fermiers généraux : un peu de mollesse, une sorte de doux lazzaronisme, la fatigue et l'ennui du grand effort, cette belle insouciance que le temps donne à ses artistes et surtout à Fragonard, l'insouciance de la grande fortune d'argent ou de nom, de l'avenir, de la postérité, de tout ce qui fouette l'activité moderne et la brûle de fièvre. Agréé, il ne se donne même pas la peine de devenir académicien : voilà Fragonard et son ambition. Son œuvre lui échappe sans luttes, sans tourment d'amour-propre. Ce qu'il produit lui coûte si peu, que l'art est son amusement plus que sa vanité. L'immortalité, y pensait-il? Il n'a pas songé seulement à lui donner tout son nom : il lui en jette seulement la moitié à l'oreille : *Frago*, — c'est sa signature négligente et familière.

Donc, plus de peinture d'histoire, Fragonard y renonce pour ressusciter, dans des toiles moindres, le joli monde de convention, né d'un conseil de madame de Pompadour, sous les pinceaux de Vanloo, dans la *Conversation espagnole*[2]. Et tout l'esprit du siècle ne revient-il pas à cette fausse et charmante Espagne de Vanloo? La mise en scène de sa Conversation, Beaumarchais la reprend pour son délicieux tableau de la chanson à Madame[3]. Fragonard badine avec cette espagnolerie flottante dans la

1. Fragonard fut peut-être encore dégoûté de la grande peinture par la difficulté de se faire payer son tableau de *Callirhoé*, dont il n'eut l'argent qu'au bout de trois ans; peut-être aussi par la froideur hostile de la critique, froideur alors fort préjudiciable aux artistes et qui faisait dire à Greuze : « Chaque exposition me prive d'une année de commandes. »

2. Une brochure, *Lettre sur le Salon de 1755*, à Amsterdam, chez Arkstée et Merkus, 1755, donne la preuve bien positive de cette initiative de madame de Pompadour : « L'amour des arts a inspiré à une dame qui les aime pour eux-mêmes une idée qui peut être utile à perpétuer les succès de la peinture. Ennuyée de ne voir que des Alexandre, des César, des Scipion, des héros grecs et romains, elle a proposé aux artistes qu'elle accueille en amis et non en protégés, de chercher dans les habillements européens quelque sujet qui pût faire effet. En vain lui a-t-on objecté que la plupart de nos habits courts, ne drapant point, ne pouvaient pas prêter au pittoresque... Elle a levé elle-même la difficulté en engageant M. Vanloo à traiter pour elle le sujet espagnol qu'on voit si agréablement rendu. »

3. Le *Mariage de Figaro*, acte II, scène IV.

mode de tout le siècle, sautant des productions d'Eisen père à l'honneur d'habiller Figaro. Il en jette les couleurs, les pompons, les rubans au dos de ses personnages, comme une mante d'incognito et un habit de théâtre retrouvés par le costumier des Menus dans une garde-robe du château d'Aguas Frescas. Rien d'aussi léger, d'aussi piquant, que la façon dont il joue avec les soies chatoyantes, les miroitements du satin, les plumes des toques, les manteaux, les pourpoints, les crevées éclatantes, les corsages marron aux manches jaune de soufre; vestiaire d'un carnaval du Séville des romans, où le peintre mêle une opulente friperie seizième siècle au clinquant de topaze brûlée que Rembrant fait rayonner au corsage de ses portraits de femmes. C'est dans ce goût plein de *brio* que Fragonard exécute ses *Leçons de clavecin*, ses scènes d'intérieur, ébauches et débauches de couleur tendres, où il déguise et dépayse si joliment l'amour du temps, que la peinture, les jolis *meubliers* d'art d'alors, aiment tant à montrer dans la vérité de son costume, la couleur locale de son milieu, sa mode de la minute.

Fragonard pourtant ne met là que son esprit, son génie est ailleurs, plus haut, dans le nuage de la Fable. Ses petits tableaux s'élèvent au ciel du XVIIIe siècle, — un ciel de plafond : l'Olympe de Louis XV.

VI

Le temps de Louis XV, par ses sens, ses goûts, ses aventures, retourne à la Mythologie. Du volume comme du meuble, de la métaphore comme de l'ornement, de l'art comme de l'archéologie, des événements de la cour comme des mœurs de la nation, se lève un souffle de paganisme. Le nuage de Psyché, et Psyché elle-même reparaît à Versailles. Toutes les colombes de la Grèce reprennent leur vol, au bout des rimes, au coin des toiles, au chevet des lits. Paris s'efface, et signe ses livres de Gnide. Cythère touche à tout, baptise tout, plane sur tout. Un moment dans le siècle, il semble entendre chanter à tous les arts de la France, à toutes ses pensées, un prodigieux cantique de volupté, un immense *Pervigilium Veneris*. Et c'est vraiment Vénus dont on salue le retour. La science raconte son culte[1], et

1. *Mémoire sur Vénus qui a remporté le prix à l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres,* par Larcher. Valade 1775.

son culte recommence. L'imagination des corruptions de l'époque l'entoure d'une religion. Comme autrefois de l'écume des mers, elle sort de la légèreté des cœurs. Sa figure presque sacrée représente la fortune des Pompadour et des Du Barry. A force d'être célébré, son corps charmant devient comme la forme adorée de l'idéal du siècle. Elle revient, elle renaît, déesse et maîtresse, souveraine des aspirations, des illusions et des passions de ce monde. Elle ressuscite et s'incarne dans une divinité nouvelle, spirituelle et française, galante et folâtre. Et il semble qu'elle revive réellement dans l'œuvre de Fragonard, lumineuse, rayonnante, avec le sourire et le soleil de son dernier triomphe, telle que le maître la montre dans l'esquisse où elle descend remplir la coupe d'Anacréon, épuisée par la colombe du poëte.

Et ne sont-ce pas des apparitions, des Visitations de Vénus, que ces deux tableaux de Fragonard? Dans le bas de celui-ci tout est nuit. Sur un lit antique un jeune guerrier sommeille, accoudé, une main à la joue, un pied glissé à terre dans une pose de paix virgilienne. Près de lui, sur les marches d'ombre, à côté de son casque et de son bouclier, un amour dort, la tête plongée dans les bras, le glaive du dormeur entre ses petites jambes; puis ce sont des chiens, et un autre amour, dont on voit le dos sur lequel glisse un cornet de chasse. De là, de ce sommeil et de cette nuit, se dresse comme une échelle de Jacob d'amours portant et soulevant l'assomption d'une Vénus. C'est une lumière où semblent mourir toutes les fleurs que sèment les Cupidons, où paraissent brûler toutes les flammes que secouent leurs torches. La Vénus souriante et blanche de la gaze chiffonnée autour d'elle, les chairs d'enfants des petits dieux, les nuages colorés comme du feu des trépieds, tout avance suspendu dans une fumée radieuse... La scène change, et ce n'est plus le *Songe d'Amour*, mais c'est encore la nuit, une nuit de mystère et d'orage, pesant sur des arbres noirs et des massifs aux parfums lourds. Un couple couronné de roses est lancé en avant. Le vent que fendit la course d'Atalante bat la gorge de la femme et repousse sa tunique. Elle et son compagnon n'ont encore qu'un pied posé sur la margelle de marbre du bassin, — le bassin de la *Fontaine d'Amour;* et affamés tous deux, l'œil brûlant, ils tendent la soif et le désir de leurs lèvres à la coupe enchantée que soutiennent des amours volants ou renversés dans la vasque, mêlant leurs mains, croisant leurs doigts, trempant leur aile au breuvage qu'ils offrent. De la fontaine, l'eau tombe; du bassin, le nuage monte; et ce n'est qu'amours, amours à demi perdus dans la nuée, amours à demi trempés de pluie, amours ruisselants de lumière, amours sur le dos desquels le ruisseau qui tombe et

les ondes vaporeuses qui roulent, se brisent en cascades, en gouttelettes de perles et d'éclairs [1] !

De ces beaux songes, l'imagination de Fragonard s'élève à de miraculeuses visions, à des tableaux de ravissement et de suavité brûlante, à une sorte d'extase [2]. Il y a de lui des adorations de la passion presque mystiques de flamme et d'élan. Çà et là, dans un coin de son œuvre, dans un jour tendre, se dressent des autels *Au Premier Baiser,* où le sang d'une colombe aux ailes déchirées a le symbolisme d'un doux crucifiement, d'un culte au Sacré Cœur, au Cœur sanglant de l'Amour. La rosée d'une blessure divine s'égoutte sur des calices de fleurs, des carquois, des couronnes, des guirlandes dénouées; partout ce sont des ailes et des pétales de roses. Poussée, presque soulevée et détachée de terre par de petits amours qui s'essayent à la porter et jouent sous elle dans la transparence de ses voiles, une femme s'avance entre deux rayons, deux rampes de jour montant devant elle, et sur lesquelles tremblent des vols d'amours dans des immobilités frémissantes. Elle sourit, elle faiblit, et comme accablée sous la caresse de la lumière, elle laisse échapper une rose à laquelle un génie ailé met le feu avec sa torche : c'est le *Sacrifice de la Rose* [3], — un souffle de sainte Thérèse dans une image de Parny !

Et comme sa pensée, la palette de Fragonard s'enflamme. Elle s'allume à ces autels brûlants. Elle flambe dans la lumière d'apothéose dont il entoure l'Amour, dont il peint le Désir. Quelle vapeur, quel embrasement dans ses firmaments clairs, ardemment limpides, palpitants de chairs de Cupidons, ruisselants de bouquets d'artifice, trempés de ces lueurs que les gravures en couleur de Janinet nous montrent pareilles à des lueurs d'eau dans un incendie [4] ! Ciels de triomphe, transparents de feu où rougeoient des fumées gorge de pigeon, où pleuvent des fleurs et des plumes, où la pourpre et l'azur s'embrassent et se mêlent sur le corps transfiguré des petits anges de la volupté !

L'amour, toujours l'amour ! Prenez un peu plus bas le poëme du peintre, juste entre ciel et terre, entre le *Rêve d'Amour* et le *Serment*

1. Le *Songe d'Amour*, la *Fontaine d'Amour,* gravés a l'aquateinte, par Regnauld.

2. Le *Discours sur l'état actuel de la peinture en France*, 1785, lui reproche « le « délire de l'imagination. »

3. M. Walferdin possède, de ce sujet, une petite merveille; M. Eudoxe Marcille, un dessin des plus caressés, des plus achevés qu'ait jamais produits Fragonard. — Il a été gravé d'après un tableau aujourd'hui inconnu, par Marguerite Gérard.

4. M. Eudoxe Marcille possède la peinture et l'aquarelle d'un de ces sujets gravés par Janinet : la *Folie*.

d'Amour, ce qu'il chante c'est le Baiser, — le ***Baiser dangereux***, le ***Baiser amoureux***, le *Baiser à la dérobée*... Tous les baisers, morts chez Dorat, vivent chez Fragonard. Deux têtes qui se penchent, deux lèvres qui se rencontrent, il lui suffit de jeter cela sur la toile pour trouver un tableau. Thème toujours charmant, et d'un dessin qui renaît sous ses doigts! Il le varie, il le retourne, il le caresse, il fait de ces deux bouches qui se cherchent deux âmes qui s'approchent. Rien qu'un baiser — à peine si, dans l'ovale où il l'encadre, il met deux corps pour le porter! Ses personnages coupés à la hauteur du cœur ont l'air de cette sculpture volante du sculpteur lorrain, — ce baiser suspendu qui n'a qu'un piédestal pour soutenir deux bonheurs et deux amours[1]!

Fragonard reprend-il tout à fait pied, retombe-t-il dans son temps? Sur son chevalet posé en plein XVIII[e] siècle que trouve-t-il? L'amour encore: l'amour à la mode, galant, badin, ravisseur, l'amour dans une élégance de polissonnerie ou dans un triomphe de violence. Au milieu d'un jardin de délices, il lance une petite marquise de Crébillon sur une escarpolette, et si haut que sa mule glisse du bout de son pied, si haut que sa jupe s'ouvre devant un charmant indiscret à demi-couché devant elle dans un parterre de fleurs. Heureusement qu'au-dessus de lui est un amour dont le geste dit : Chut[2]! Ou bien c'est la composition si connue, ce groupe enlacé d'ardeur et de faiblesse, l'homme en chemise, en caleçon, allongeant un bras nu et musculeux jusqu'au verrou de la porte qu'il pousse du bout des doigts; la tête retournée, il enveloppe d'un regard de désir la femme qu'il embrasse de son bras droit, la femme éperdue, le visage renversé, les yeux effrayés et suppliants, désespérant d'elle-même et repoussant d'une main déjà molle la bouche de son amant[3]... Sa chute, on la voit. Fragonard n'est pas homme à

1. Parmi ces baisers de Fragonard, citons cette Muse embrassée par l'amour, gravée par M[lle] Papavoine, sous le titre de *Sapho*, et dont M. Marcille possède une délicieuse grisaille où les lumières d'argent font courir sur le corps de la Muse comme un baiser de clair de lune.

2. *Les Hasards heureux de l'Escarpolette*, gravés par Delaunay.

3. Le *Verrou*, gravé par Blot. Ce tableau faisait partie de la collection du marquis de Verri, collection presque uniquement composée de Français et de Français du XVIII[e] siècle. Il fut le pendant très-imprévu, raconte la Biographie, d'un pastiche de Rembrandt. Au Verrou, Fragonard donnait bientôt un pendant plus convenable : le *Contrat* que gravait Blot pour être acheté avec le Verrou, lui faire vis-à-vis, et le faire pardonner. Au *Contrat* commence, chez Fragonard, cette mauvaise et froide mode de son temps, l'imitation des petits maîtres hollandais si en faveur à la fin du siècle dans l'école appauvrie. Voici les manteaux garnis d'hermine de Metzu, et la robe de

oublier dans le fond du tableau ce qu'il sait si bien ouvrir et défaire : le lit.

Et ne faut-il pas chercher Fragonard jusque-là? Là est blotti son génie. C'est le nid du peintre et le rendez-vous de ses pinceaux. Le lit, — n'est-ce pas pour lui la scène délicieuse de la femme, le théâtre adoré, le trône douillet de son corps? Il le trahit, il le reflète en tableaux toujours nouveaux dont il encadre l'ovale dans le cercle de fleurs d'un miroir d'alcôve. Il fait jouer dessus ce que le XVIII[e] siècle appelait « ses gaietés ; » il lâche et fait envoler à son ciel l'essaim de ses Cupidons. Il y enlève la nudité des dormeuses dans le nuage du linge. Sitôt qu'il touche à la batiste des draps, à l'oreiller foulé, aux rideaux indiscrets, à la couche en désordre, il a la flamme, la lumière, la vie, l'ivresse ; il a toutes les bonnes fortunes de l'attaque vive, de l'esquisse brusque et courante. Il est sur son terrain de victoire. Il a le feu sacré du XVIII[e] siècle, le diable au corps, le *Diable au corps* même du temps, et ce qu'il jette tout chaud à la toile est comme une caresse du Corrége dans une page d'Andréa de Nerciat.

Le lit, et tous les secrets qu'il a de la femme, la chemise et ses indiscrétions, les effarements du réveil, les culbutes des courtes-pointes, la surprise qui renverse les têtes, les cache derrière le charmant mouvement du bras levé, les peurs qui courent à demi nues, ce premier sursaut de si jolie impudeur mettant sur pied une chambrée de femmes, le vent qui joue, le linge qui fuit, un visage qui se voile, un dos qui se montre tout du long, — comme Fragonard touche cela! Sa verve petille avec le paquet de pétards passant par une trappe de plafond, qui éclate, jette son bruit, son nuage, sa fumée, darde son jour çà et là, sur une épaule, une cuisse, une jambe, fouette tout le lit des trois amies, leur court en éclairs sur la peau [1]. Ici encore l'on se sauve, l'on court, l'on crie : *Ma chemise brûle* [2]! c'est le feu. Voici l'eau, deux jets partant d'une trappe du plancher, et trois femmes encore : l'une fuyant la chemise au vent, les reins fustigés ; une autre dans le lit, les jambes levées, essayant de se défendre avec le drap qu'elle tend et retient du bout de

satin blanc de Terburg, l'éternelle robe que tous vont bientôt se disputer et sur laquelle on ne saura plus quelle signature lire : Fragonard ou Boilly. Là aussi commence, autant qu'on en peut juger par la gravure, la manière froide, léchée, miniaturée, de Fragonard, si contraire à la vivacité de touche de ses tableaux-esquisses qu'on a peine à y reconnaître son faire original, et qu'elle vous fait venir l'idée de copie.—Du *Verrou*, M. Valferdin possède un dessin d'une pâleur délicieuse.

1. Les *Pétards*, gravés par Auvray.

2. *Ma Chemise brûle*, gravée par Augustin Legrand.

son orteil; la dernière, toute nue d'angoisse, les pieds sur le tabouret de lit, et se penchant pour voir d'où jaillit ce déluge [1]. Fragonard adore ces espiègleries du temps qui éclaboussent de lumière un corps de femme surpris dans l'inconscience du premier mouvement. La niche des jets d'eau recommence dans le verre d'eau que tient au pied du lit une jeune fillette, guettant en souriant la jolie réveillée, les reins à l'air et au jour, une jambe repliée, l'autre toute allongée nerveusement sur les draps qu'on lui retire, le haut du corps et les yeux encore engourdis et pesants de sommeil, les doigts de la main retournés dans la ruche de l'oreiller [2].

Mais surtout Fragonard est charmé par les jeux de la femme, le matin, avec elle-même, dans la blancheur et la chaleur du lit, alors qu'elle se renverse, s'allonge et se tiraille dans le réveil. Il aime ces moments abandonnés où sa chair respire le soleil, s'oublie à la lumière, où son corps échappe aux draps, reprend ses élasticités, où sa chemise roulée sous elle par la nuit ne la voile plus qu'à moitié. C'est la volupté ingénue de cette heure badine, les ébats libres et souriants du réveil qu'il a voulu peindre dans ce joli tableau : le bonnet échappé, les yeux gais et pleins de ses seize ans, un large sourire à la bouche, une fillette sans souci de ce que montre sa chemise plissée en ceinture soutient en l'air au bout de ses pieds un caniche frisé à figure de conseiller en perruque; et toute riante, elle enfonce la plante de ses pieds dans les poils du chien qu'elle tient suspendu et auquel elle tend d'une main l'anneau de la gimblette, pendant qu'un coup de lumière venu du pied du lit file en écharpe entre les rideaux, bat les couvertures, polissonne en sautant sur toute cette chair rosée où le jour semble heureux : c'est la *Gimblette* [3], une fleur d'érotisme toute fraîche, toute française, dont vous ne trouverez le germe en ce siècle que dans le fumier du livre des *Mœurs* de la Popelinière aux premières scènes. C'est le chef-d'œuvre des Fragonard en chemise, après lequel vous ne rencontrerez que cet autre chef-d'œuvre, le plus suave peut-être des tableaux voluptueux. Au bas du lit, tombée et brûlante encore, est la torche de l'amour. Vue de tout le dos, une jambe pendante hors du lit, une autre repoussant le drap, la tête

1. Les *Jets d'eau*, gravés par Auvray.

2. Le *Verre d'eau*, gravé par Pons.

3. La *Gimblette*, gravée par Bertony. Fragonard est souvent revenu à ce motif dont on connait plusieurs exemplaires. Le plus charmant est l'un de ceux que possède M. Walferdin, l'esquisse en hauteur, aux rideaux jaunes, toute différente du sujet gravé.

retournée sur l'épaule, les cheveux dénoués et leurs boucles épandues par derrière dans le creux de l'oreiller, une femme ayant l'ombre de ses cils sur ses yeux fermés, à sa bouche un sourire endormi, essaye de retenir mollement des deux mains la chemise déjà ravie à son corps, glissant sur ses bras allongés, fuyant de ses coudes, et que tire en l'enroulant sur ses bras un amour renversé en arrière dans l'effort de l'arracher, un amour volant et qui frôle presque du pied le sein qu'il laisse sans voile. Image charmante et poétique, si délicieusement balancée par la lutte! pensée de grâce et de nudité presque antique qui semble montrer le petit Éros colère, violant la pudeur vaincue et défaillante aux bras du songe qui la dépouille[1]!

Ces médaillons de nudité, ces petits tableaux si vifs, ces poëmes libres, comment Fragonard les sauve-t-il? Quel charme met-il en eux pour être leur excuse et leur pardon? Un charme unique : il les montre à demi. La légèreté est sa décence[2]. Ses brosses n'appuient pas. Ses couleurs ne sont pas des couleurs de peintre, mais des touches de poëte.

Il jette le mouvement, il indique le rhythme d'un corps. Il semble peindre avec la palette du rêve. Le lit chez lui est presque un voile comme le nuage, et la femme est une apparition. Sur la batiste bleutée, roulante, presque céleste des draps, entre les vagues de soie que font en bouillonnant les lourds rideaux, il ne renverse que des corps de lait à peine rougis aux joues, aux coudes, aux genoux, à tous les endroits fleuris de la peau; il ne montre que des chairs blanches qu'on dirait éclairées de la lumière d'une veilleuse d'albâtre. Apparences voluptueuses, à la fois confuses et rayonnantes, vagues et magiques diffusions de lumière, académies d'aurore se levant dans un étincelant brouillard matinal, voilà ses tableaux: une vision féerique, rien de plus. Avec leur sang, si pâlement rosé, la vie délicate et argentée de leur peau, leurs membres rondissants dans la fluidité du contour, le dessin de leur visage mourant dans l'huile grasse, ses femmes ne semblent vivre que d'un souffle de désir. Tout son œuvre, même brûlant, reste flottant, balancé entre ciel et terre. Qu'il dépasse la *Chemise enlevée*, qu'il aille jusqu'à montrer tous les embrasements de l'amour dans cette débauche

1. La *Chemise enlevée* a été délicieusement gravée par Guersant.

2. Dans cet ordre de compositions, nous ne connaissons guère qu'une toile où Fragonard ait poussé le travail au delà de l'esquisse : c'est le *Verre d'eau* possédé par M. de Villars. D'un cadre largement indiqué pour la gravure, d'un fond sabré de bitume, de rideaux maçonnés à grands coups, se détache un corps de femme patiemment beurrée, et d'une pâte plus remaniée et plus polie que les autres nudités de Fragonard.

baptisée par son possesseur : « Le feu aux poudres, » — l'impureté même chez lui n'a ni ordure, ni dégoût, ni honte ; le tableau demeure une inspiration lumineuse, une mêlée de torches, un vague essaim de corps d'amours devinés dans des frottis de terre de Sienne, un incendie d'Olympe d'où s'envole, à demi entrevue, la flamme d'une idée. Tout chez Fragonard se sauve ainsi, tout s'enfuit, frissonne, se cache à demi, dans cette pudeur de sa peinture : l'esquisse, qui fait trembler le nu devant les yeux, et voile la femme avec un éblouissement d'incertitude.

Mais l'esquisse est plus encore que le voile et que l'excuse de l'œuvre de Fragonard : elle en fait en quelque sorte l'idéal. Un écrivain, qui est, lui aussi, un peintre et un poëte, M. Paul de Saint-Victor, a dit d'une façon charmante : « La touche de Fragonard rappelle ces accents qui, dans certaines langues, donnent à des mots muets un son mélodieux. Ces figures à peine indiquées, vivent, respirent, sourient et enchantent. Leur indécision même a l'attrait d'un tendre mystère. Elles parlent à voix basse, elles glissent sur la pointe du pied ; leurs gestes ressemblent à des signes furtifs échangés par des amants dans l'obscurité. On dirait les Mânes voluptueux du XVIII[e] siècle[1]. »

VII.

Un esquisseur de génie, voilà le peintre chez Fragonard. Il éclate dans l'ébauche. Il est un maître dans le premier jet, dans la préparation, lorsqu'il improvise des Grâces, des Nymphes, lorsqu'il fait jaillir les nudités ondulantes de la toile qu'il frappe et touche au vol. De l'huile délavée, des égratignures de pâte sèche qui semblent promener les rayures d'un peigne dans le sens de tous les muscles, de la poussière de pastel dont il paraît poudrer et brillanter ses tons, du *maquillage* adorable de sa peinture aux ombres bleutées, il sort des bouquets de chair, des morceaux de corps de femme, des rayonnements de peau blondissante, qui ont le charme, la douceur, l'harmonieux assoupissement d'une tapisserie de Beauvais passée ; c'est le blanc diffus, la fonte nuageuse, le demi-évanouissement des tons qui ne laissent à une trame de soie que le souvenir, la pâle et délicieuse mémoire des couleurs. Peinture mourante, expirante, et comme pâmée, toute pleine de la caresse cherchée par les décadences et les plus exquises corruptions d'art !

1. Article de la *Presse* du 19 octobre 1860.

Quelquefois aussi dans ces corps de femmes, Fragonard fait passer un ressouvenir de Rubens à travers l'éclat de Boucher : alors ce ne sont plus ces molles paresseuses perdues dans la blancheur des draps et la dernière ombre du sommeil; ce ne sont plus ces blanches Vénus qu'on dirait sorties tout à la fois de l'écume de la mer et de la neige de blancs d'œufs fouettés, ces déesses blondes et moutonnières dont l'apothéose couleur de matin ressemble au Lever de la Duthé : ce sont des corps vivants, sanguins, ensoleillés; des corps où le pinceau pose sans les fondre, le vermillon, le bleu de Prusse, le jaune de chrome, pour faire la lumière, l'ombre et le reflet d'un bras, des corps dont le coude est fait d'un coup de vermillon nageant dans un reflet de pur jaune d'or; des corps dont le peintre transperce à demi la peau des rouges, des bruns, des verts de l'écorché, de tous les dessous de la vie[1]. Car c'est le miracle de Fragonard : cet accoucheur de songes, avec sa palette de nuage, l'homme de ces vermeilles et tendres esquisses, qui donne aux chairs le glacis bleuâtre ou verdâtre de chairs qu'on voit au travers de l'eau, qui fait de ces femmes nues des fleurs noyées, ce même Fragonard jette tout à coup des tons allumés, le coquelicot, le soufre, la cendre verte, s'emporte dans une gamme de tapage, met le feu à ses couleurs, pique sa toile d'éclairs; et de cette même main qui tout à l'heure glissait et coulait, empâte de telle façon que la trace de son pinceau reste comme l'indication de l'ébauchoir sur la glaise. Dans cette manière, il a laissé des esquisses d'une verve et d'une chaleur inouïes, si carrément touchées qu'elles font penser à la cuiller à pot dont Goya se servait pour ses fresques, des déclarations de berger à bergère d'un coloris brûlé, d'une solidité qui touche au bas-relief, des coins d'intérieur recuits, troués d'un bleu de ciel, d'un azur cru perçant une broussaille fauve, — furieux embryons de tableaux où l'on retrouve le soleil des Vénitiens, les rouges sourds, les bruns puissants du Bassan.

C'est de cette façon vive, puissante, chargeant la toile, que Fragonard attaque et enlève ses paysages; je ne parle pas de ses paysages froids, septentrionaux, où il n'est qu'un pasticheur adroit, épris d'Hobbéma et de Ruysdaël, mais de ceux où il est lui, peint la nature qu'il sent, son pays, les campagnes de son souvenir qu'il revoit tempétueuses, toutes sillonnées de ces « orages d'eau » dont la Provence, déboisée de ses sapins et de ses chênes, est dévastée pendant tout le XVIIIe siècle[2]. Quelle fougue, quelle tempête de pinceau dans l'*Orage*, ce chef-d'œuvre

1. Voir les *Baigneuses* de la collection Lacaze.
2. *Essai sur l'histoire de Provence*, par Boucher. Marseille, 1785.

possédé par M. Lacaze! Le ciel fumeux, sinistre, électrique, traversé de coups de jour blafards, l'air lourd, l'haleine de la terre accablée, soupirante, l'agitation trépidante, la panique de la Nature, l'effarement des moutons éperdus, des grands bœufs qui mugissent, le tourbillon qui rase l'herbe, tord en écharpe la grande toile du chariot que poussent des hommes en rouge, — tout est saisi dans le mouvement, et la brosse roule dans toute la scène avec le vent qui y passe.

Fragonard a été plus loin que personne dans cette peinture enlevée qui saisit l'impression des choses et en jette sur la toile comme une image instantanée. On a de lui dans ce genre des tours de force, des merveilles, des figures où il se révèle comme un prodigieux *Fa Presto*. On voit dans la galerie Lacaze quatre portraits de grandeur naturelle à mi-corps. Au dos de l'un je lis ceci écrit, me semble-t-il, de sa main : *Portrait de M. de La Bretèche, peint par Fragonard en* 1769 *en une heure de temps*. Une heure! Rien de plus. Il lui suffisait d'une heure pour camper, bâcler et trousser si fièrement ces grands portraits où se déploie et s'étale toute cette fantaisie à l'espagnole dont la peinture d'alors habille et anoblit les contemporains. Une heure pour couvrir toute cette toile! A peine s'il jette ses touches; il dégrossit à grands coups les visages, les indique avec les plans d'un buste commencé, tire les traits comme d'un fond de bile. Son pinceau étend les couleurs en lanières à la façon d'un couteau à palette. Sous sa brosse enfiévrée qui va et vient, les collerettes bouillonnent et se guindent, les plis serpentent, les manteaux se tordent, les vestes se cambrent, les étoffes s'enflent et ronflent en grands plis matamoresques. Le bleu, le vermillon, l'orange coule sur les collets et les toques; les fonds, sous les frottis de bitume, font autour des têtes un encadrement d'écaille; et les têtes elles-mêmes jaillissent de la toile, s'élancent de cette balayure furibonde, de ce gâchis de possédé et d'inspiré.

VIII.

Ce peintre de magie, qui créait si vite du soleil, du jour et de la lumière, était fait pour peindre ces murs où le siècle ne voulait pas la nudité du blanc, pour faire un mensonge de ciel aux plafonds sous lesquels les financiers et les courtisanes d'alors se sauvaient du ciel gris de Paris. Fragonard fut bientôt le décorateur à la mode, recherché, appelé, fêté par la Chaussée-d'Antin naissante, les folies d'hôtels du quartier

neuf. On le voit, en 1773, occupé à couvrir de peintures tout le salon du petit palais de volupté de la Guimard. Et déjà il a donné sur le panneau d'honneur l'apothéose, les traits, les attributs et les séductions de Terpsichore à la divinité du logis, quand, sur une brouille et sur un congé qu'elle lui donne, il se venge par ce tour, une charge d'atelier où se montre son esprit et toute sa malice. Un beau jour il se faufile jusqu'au salon, et avec la palette et le pinceau de son successeur absent, il touche, en un rien de temps, au sourire de la déesse, l'enlève, lui fait une bouche de colère, un visage de Tisiphone à laquelle mademoiselle Guimard ressemble tout à fait, lorsque, arrivant pour montrer son salon à des amis, elle entre en fureur devant la vengeance du peintre[1].

Déjà, à cette époque, madame du Barry avait voulu de lui quatre dessus de portes pour Luciennes : les Grâces, l'Amour qui embrasse l'univers, la Nuit, et Vénus et l'Amour[2].

Une anecdote, la mention d'une quittance, des traditions, c'est à peu près tout ce qui reste de ces travaux décoratifs de Fragonard[3]. Ils ont disparu avec les murs où ils étaient, avec les maisons qu'ils éclairaient. Ils ont eu la courte éternité que la démolition fait aux pierres même dans Paris.

IX.

Le souvenir de Fragonard est presque tout entier dans les œuvres qui nous restent de lui. Derrière le peintre, l'homme paraît à peine. Qu'en

1. *Correspondance littéraire de Grimm*. Vol. VIII; Furne, 1831. — Le récit que Mme Fragonard faisait à son petit-fils n'était pas tout à fait semblable au récit de Grimm. Selon elle, et elle devait être là-dessus mieux informée que Grimm, ce fut Fragonard qui donna son congé au lieu de le recevoir. Il était fatigué des grands airs et du peu d'égards de la princesse. Un jour, qu'elle lui répétait pour la centième fois : Monsieur le peintre, ça ne finira-t-il pas? C'est impossible! — C'est tout fini, lui dit Fragonard. Il prit la porte, et jamais la Guimard ne put le décider à revenir. Un détail fort curieux, c'est que plus tard, à l'heure où David n'était pas encore à Rome et *vanlootisait* à Paris, il vint trouver Fragonard et lui demanda son autorisation pour finir les peintures commencées par lui et dont la Guimard venait de lui commander l'achèvement. Fragonard se hâta de lui accorder sa demande, avec une grâce que n'oublia jamais, il faut le dire, la reconnaissance de David.

2. *Mémoires des ouvrages de peinture de Drouais*, *Mélanges des bibliophiles*, 1857. Ce fut Drouais qui céda ces quatre Fragonard à Mme du Barry moyennant 1,200 livres.

3. Des peintures décoratives de Fragonard, il n'existe plus guère, croyons-nous, que celles de la maison Mougins à Grasse, et le plafond de l'ancien hôtel Lenormand d'Étiolles, menacé de démolition alors que nous l'avons vu l'an dernier.

sait-on? Presque rien. Qu'a-t-il laissé? Que reste-t-il de lui dans les Mémoires et les indiscrétions du temps? L'anecdote de Grimm sur la Guimard, et c'est à peu près tout. Les notices, les journaux, les nécrologes se taisent sur le gracieux artiste qui a trouvé la gloire sans chercher le bruit. Avec lui, la biographie est déroutée; elle cherche vainement, ne trouve que quelques dates, des traces et comme des lueurs de sa personne. Mais quoi? Ne nous plaignons pas tant. Trop de documents, trop de faits pèseraient, il nous semble, sur cette mémoire légère. Un rien d'histoire qui fasse aimer le peintre, ne demandons pas plus. Que son existence flotte comme dans une de ses esquisses : le demi-jour sied à cette vie de poëte, et la personnalité de Fragonard est de celles qu'il plaît de voir, ainsi qu'une ombre heureuse, ayant un doigt sur la bouche.

Sa figure même échappe. Ses traits ont le vague charmant de sa vie. Sa souriante ressemblance est répandue et comme errante dans tout son œuvre, sous le visage éveillé, amoureux de ses jeunes fourrageurs d'appas, du joli garçon frisé qu'il tire de *l'Armoire*. Et pour tout portrait, il n'a qu'un médaillon : l'eau-forte où Lecarpentier le montre en cheveux blancs, et qui laisse à deviner, sous la verdeur du vieillard, toute la jeunesse de l'homme[1].

On sait que Fragonard, après une jeunesse de peintre, une jeunesse galante dont il garda toujours le culte de la femme, — vieux, on disait de lui que « c'était un jeune homme dans une vieille peau, » — on sait que Fragonard se maria à près de quarante ans[2]. Voici l'histoire de son ma-

1. On ne connaît point de portrait, du moins de portrait gravé, de la jeunesse de Fragonard. Le seul portrait peint que nous ayons vu de lui, portrait de la même époque que l'eau-forte de Lecarpentier, est une peinture ou sa main semble s'être mêlée à la main de mademoiselle Gérard. C'est une toile toute noire et toute sombre, toute rembranesque, d'où ne sort que la blancheur d'un grand jabot et la fraîcheur souriante de son vieux visage. Ce portrait appartient à M. Théophile Fragonard.

2. Nous publions ici pour la première fois l'acte de mariage de Fragonard, copié par nous sur les registres de la paroisse de Saint-Lambert de Vaugirard, pour l'année 1769 :

« L'an mil sept cent soixante-neuf, le dix-sept juin, vu la permission à nous adressée par messire Chapeau curé de Saint-Germain de Lauxerrois en datte du quinze de ce mois de célébrer le présent mariage, vu la publication d'un ban faitte pour lépoux et lépouse en l'église cathédrale et paroisiale de Grasse en Provence le troisième dimanche après la Pentecôte sans opposition comme il nous appert par le certificat portant les extraits des parties en datte du cinq juin dernier, légalisé le même jour, dispense des deux autres bans accordée par Mgr l'evêque de Grasse en date du quatre Juin dernier insinué et controle le cinq, vu aussi la publication d'un ban faite pour

riage, telle que nous l'a racontée son petit-fils. Mademoiselle Gérard, le douzième enfant d'une famille de distillateurs de Grasse, avait été envoyée et placée par ses parents à Paris chez un de leurs confrères, du nom d'Isnard, pour se former au commerce et gagner là sa vie. Mais la jeune fille n'avait aucun goût pour cet état. Elle s'amusait de peinture à l'eau, de coloriage, peignait des éventails. Bientôt, elle reconnut qu'il lui manquait les conseils et les leçons d'un peintre. Comme elle s'enquérait à qui elle pourrait s'adresser, on lui parla d'un compatriote, de Fragonard ; et Fragonard à qui on s'adressa dit qu'elle n'avait qu'à venir chez lui. Les leçons amenèrent l'amour et le mariage. — La femme de Fragonard n'était point jolie. Un portrait d'elle, que possède M. Théophile Fragonard, nous la montre vers la quarantaine, avec des traits forts, des méplats sensuels, de perçants yeux noirs sous d'épais sourcils, un nez gros et court, une grande bouche, une coloration brune, des cheveux d'un brun ardent, je ne sais quel air réjoui et passionné de forte commère Hollandaise chauffée au soleil du Midi [1]. Quand madame Fragonard accoucha de son premier enfant, d'une fille qui devait mourir à dix-huit ans, elle dit à son mari qu'elle avait au pays une petite sœur de quatorze ans qui

lépoux et pour lépouse en la paroisse de Saint-Germain de Lauxerrois le vingt et un mai dernier sans opposition comme il nous appert par le certificat de Monsieur Armery vicaire de la ditte paroisse en datte du quinze du présent dispense des deux autres bans accordée par Mgr l'Archevesque de Paris en datte du vingt-sept mai dernier, portant permission de fiancer le même jour. signé Christophe archevesque de Paris, insinué le même jour signé Chauveau, vu le consentement des père et mère de la future passé devant le conseiller du Roy notaire garde notte à Grasse en date du septième de Septembre de l'année dernière, legalisé par M. Defauton conseiller du Roy lieutenant général en la sénéchaussée de la ditte ville de Grasse en datte du cinq juin dernier, cejourdhuy ont été mariés avec notre permission et ont reçu la benediction nuptialle de Mre Jean-Baptiste-Augustin Granchier pretre licentié es loix et vicaire de Saint-Germain de Lauxerrois, sieur Jean-Honoré Fragonard, peintre de l'academie royalle, fils majeur de Francois et de defunte Francoise Petit ses pere et mere d'une part, et Dlle Marie-Anne Gerard fille mineure de Claude et de Marie Gilette ses pere et mere d'autre part, tous deux de fait domiciliés au Louvre paroisse Saint-Germain Lauxerrois et de droit de leglise cathedrale et paroisiale de Grasse en Provence, ont assisté du côté de lépoux Francois Fragonard son père bourgeois de Paris demeurant au Louvre, Francois Grognet de cette paroisse et du côté de l'épouse Jean Gerard son frère bourgeois de Paris y demeurant marché Neuf paroisse Saint-Germain le vieux, Mre Denis Martial Cochemer prêtre de Saint-Germain Lauxerrois y demeurant, lesquels temoins nous ont certifiés des ages, domiciles, libertés et catholicité des parties ainsi que dessus et au desir de l'ordonnance ont signé : Fragonard, Gérard, Cochemer, Fragonard, Grognet, Granchier, A. Rousselle, curé. »

1. Un autre portrait de madame Fragonard, dessiné à l'encre de Chine par son mari, existe au musée de Besançon, provenant du legs de l'architecte Pâris.

lui serait bien utile pour l'aider à élever et à soigner son enfant; et c'est ainsi que mademoiselle Gérard entra dans la famille pour n'en plus sortir. Au bout de peu de temps, Paris lui donna son coup de baguette; elle dépouilla sa naïveté, sa gaucherie provinciales; et de laide qu'elle était comme sa sœur, elle se fit, en devenant femme, jolie, même belle. Les plus beaux yeux noirs, l'ovale le plus pur, un dessin de figure romain, la faisaient comparer à une tête de Minerve, et dans les premières années qui suivirent la mode pour les femmes de ne plus porter de poudre, elle faisait sensation au théâtre avec le style de sa beauté.

Tout naturellement, l'ancienne *peintresse* d'éventails n'avait pas quitté ses pinceaux, aux côtés de son mari. Elle s'était mise, sous sa direction, à peindre des miniatures, assez difficiles à reconnaître des miniatures de Fragonard, du moins quand Fragonard y a mis sa retouche et sa griffe[1]. Il se trouva que la petite sœur aima, elle aussi, la peinture, qu'elle en avait un goût encore plus décidé et plus heureux; charmante rencontre qui fit de mademoiselle Gérard, à l'imitation de mademoiselle Mayer et de mademoiselle Ledoux, les élèves de Prud'hon et de Greuze, comme la pupille des leçons de son beau-frère, la filleule du talent de Fragonard.

Sur cette fraîche liaison de goûts et de sympathies, je trouve cette note presque touchante au bas de l'épreuve du Franklin que possède M. Walferdin : *Gravé par Marguerite Gérard, à l'âge de 16 ans, en 1772. Hommage à mon maître et bon ami Frago. Marguerite Gérard.* « Le bon ami, » c'est ainsi qu'elle appelle le maître qui a mis à ses tout jeunes doigts la pointe de l'eau-forte, menant sa main d'écolière, lui jetant, pardessus l'épaule, le conseil, l'avis, l'encouragement; initiation charmante où le professeur touchait à tout moment à l'émotion d'une main de femme, au remerciement de son sourire, doux travail en commun auquel Fragonard apportait ses retouches et donnait parfois tout son talent, comme pour la planche de *Fanfan jouant avec M. Polichinelle*[2], une planche que l'élève croyait avoir faite, et que le maître lui faisait signer pour l'en convaincre. Voilà le fond de la vie de Fragonard chez lui : l'éduca-

1. On trouve mention de miniatures de madame Fragonard dans plusieurs ventes du XVIII[e] siècle, et spécialement dans la vente du marquis de Verri. Le catalogue annonce de madame Fragonard au n° 81 : « Huit miniatures très-précieuses et touchées avec toute la légèreté et la grâce possibles; elles représentent des têtes de jeunes filles et de jeunes garçons, toutes d'une vérité et d'une fraîcheur de ton qui ne laissent rien à désirer, elles seront vendues par couples. »

2. *Mosieu Fanfan jouant avec Monsieur Polichinelle et compagnie.* Mosieu Fanfan est le portrait en chemise du fils du peintre, Évariste, né en 1780.

tion d'art d'une femme dont il fait une aqua-fortiste, dont il fait un peintre, et qui a pour lui un culte d'affection, une vénération enjouée et tendre. Le maître et l'élève mêlent leurs occupations, leurs plaisirs, leurs études, comme ils mêleront leurs deux noms sur la toile du *Premier pas de l'enfance.*

Entre cette belle-sœur et sa femme, dans cette douce et caressante atmosphère de famille, Fragonard s'oublie aux joies de l'intérieur et laisse couler le temps. Son existence s'enferme et s'enfonce dans son atelier, un atelier animé et réjoui de plaisirs, un atelier où roule l'argent si facilement gagné, où la table est toujours servie, où l'appétissante odeur du pot-au-feu tente le gourmand Lantara; véritable salon d'art décoré de peintures de la main du maître[1], rempli de tapisseries, de meubles de Boule, de curiosités[2], fier du vase d'argent de Cellini passé de chez mademoiselle Lange chez Rothschild; musée des goûts de Fragonard, au milieu duquel on croirait entendre rire et chanter une vie largement bourgeoise dans un atelier de Solimène!

Pour achever ce crayonnage de la vie de Fragonard, qu'y mettre? Ses amis : Hubert Robert, Saint-Non, son camarade intime depuis le voyage d'Italie, Greuze, Taunay dont il aide les débuts et achète le premier tableau. Qui encore? Bergeret, le receveur général des finances, l'ancien ami de Boucher, le Turcaret amateur qui emmène Fragonard et sa femme en Italie[3]. C'est lui qui possède la première idée du sacrifice de

1. Fragonard s'amusa à décorer également d'abord sa maison de campagne de Carrières, puis celle de Petit-Bourg, à la décoration de laquelle son fils travailla aussi. Ses plus grandes peintures décoratoires sont encore dans sa maison de Grasse.

2. Fragonard avait une fort belle collection d'estampes de son temps. Un jour, — c'était après le triomphe de David, — il voit de la fumée s'échapper de la porte d'une chambre, et il trouve son fils devant un feu de joie de papier : — Misérable! qu'est-ce que tu fais là? lui dit le père. — Je fais un holocauste au bon goût, répond sérieusement le fils : il brûlait la collection d'estampes de son père!

3. Grâce au journal manuscrit de Bergeret, possédé par M. Bonsergent, et que nous communique avec une gracieuse obligeance M. Benjamin Fillon, nous pouvons suivre les voyageurs à la trace et jour par jour, du 5 octobre 1773 au 7 septembre 1774. Et d'abord laissons la parole à Bergeret pour décrire la bande et l'équipage : « Notre bagage est composé d'une berline dans laquelle nous sommes en Italie, 4; M. et madame Fragonard, peintre excellent pour son talent qui m'est nécessaire, surtout mais d'ailleurs très-commode pour voyager et toujours égal. Madame se trouve de même, et comme il m'est très-utile, j'ai voulu le payer de reconnaissance en lui procurant sa femme qui a du talent et est en état de goûter un pareil voyage rare pour une femme.» La quatrième personne était une gouvernante. Le fils Bergeret suivait dans un cabriolet avec un cuisinier; deux grands cochers étaient assis sur le siége de Bergeret, et son valet de chambre courait la poste avec le domestique de son fils. Grand

Callirhoé, et c'est à lui que le peintre adresse ces feuilles de papier du cabinet de Walferdin, bâtonnées de dessins à la diable, si amusantes et si curieuses, où le peintre en déshabillé, le gai farceur, « l'aimable Frago, » comme il s'appelle lui-même, se montre si drôlement dans le piquant bulletin d'une entorse. Dans un premier croquis, on le voit tombant : *M. Frago qui se trompe de porte et tombe dans un endroit où il n'y avait point de chaise percée et se fait une entorse cruelle à huit heures et demie et deux secondes.* Dans un autre, des dames lèvent de surprise et de douleur leurs bras au ciel : *Retour des dames à dix heures, effets douloureux et bien doux pour l'aimable Frago.* Le voici sur un lit couché : *Situation d'ordonnance pour quinze jours.* Sur une autre feuille, c'est une enfilade de gens vus de dos sur un banc ; d'abord deux enfants : *Rosalie, Fanfan,* puis *Frago et sa femme,* et au-dessus : *Confidence de Frago à sa femme à huit heures et demie.* Puis *M. de la Gervaisais.* Puis *Mlle Gérard.*

train, comme on voit, auquel rien ne manquait, ni les provisions de toutes sortes, ni les livres, ni même les portefeuilles remplis de dessins de choix. On va de poste en poste; « le laborieux et actif Fragonard » dessinant, sitôt qu'on s'arrête, jusqu'à l'heure du souper. Près de Montauban, on se repose quinze jours dans la terre de Bergeret, à Negrepelisse ; et j'ai là, dans un carton, *le Four banal de Negrepelisse,* dessiné à ce passage par Fragonard. On repart, on marche, malgré les difficultés de poste et de chevaux que fait le mariage du comte d'Artois, et l'on gagne Marseille par Toulouse, Carcassonne, Béziers, Lunel, Tarascon, Aix. Puis, en felouque d'Antibes à San-Remo. Et la cavalcade jusqu'à Gênes, de douze mulets couverts de peaux de tigre. Voici Pise, et bientôt on est à Florence, à la grande auberge de Vanini où l'on vous reçoit le soir à l'arrivée avec un gros flambeau de poing, et où l'on a toujours à ses ordres trois espèces de valets de chambre. De là, à Sienne, et au 5 décembre (1773) on est à Rome, au bout de deux mois de voyage. Aussitôt, visite de la société à Natoire, invitation à dîner chez le cardinal de Bernis, à son petit ordinaire de vingt couverts, à son grand ordinaire de quarante couverts, à sa *conversation* du vendredi que Bergeret esquisse, toute étouffée de prélats, de cardinaux, de nobles, de dames, superbement illuminée, gorgée de rafraîchissements; invitation à la *conversation* de la marquise de Puismonbrun, nièce du cardinal de Bernis, à la *conversation* de la princesse Doria, à la *conversation* du cardinal Orsini renommée pour la beauté de ses invitées et la bonté de son chocolat. Toute la matinée de la bande, de huit heures du matin jusqu'à trois heures, se passe en courses à l'aventure, en *polissons*, ou bien en visites de palais et d'églises que guide l'architecte Pâris, le grand anecdotier historique. L'on rentre pour dîner, et l'on a toujours à dîner quelque pensionnaire de l'école de Rome, Ménageot, Berthélemy avec leurs cartons et leurs portefeuilles. Le lendemain, on recommence à aller se *ragoûter*, selon l'expression de Bergeret, en allant dans chaque étude de pensionnaire de l'Académie voir ce qu'il fait. Les soirées, quand il pleut, on les use à regarder des gravures qu'on leur envoie par mannes, à étudier des empreintes de soufre. Un jour la société Bergeret donne un concert au palais de l'Académie ; un autre jour elle imagine d'avoir

X.

Le dessin, chez Fragonard, est sa plume d'écrivain. C'est, comme on le voit, sa manière de correspondance, sa forme de billet. C'est plus encore : on pourrait dire que le dessin est le journal de son imagination. Tout ce qu'il pense lui échappe par là : il s'y confesse et s'y envole. La complète collection de ses dessins serait l'histoire légère et poétique de sa vie, de ses idées, de ses goûts, de ses opinions, de ses humeurs : on y aurait les Mémoires du peintre et de l'homme. L'on verrait son culte pour Rousseau, ses larmes sur « l'homme de la nature » dans tous ses dessins religieux de l'île des peupliers à Ermenonville. Ses amours en musique, on les retrouverait dans ce dessin de Gluck, couronné de lauriers, assis à un pupitre idéal, entre le buste d'Homère et celui de Virgile, la main sur une feuille de papier où Fragonard a jeté : *Et mon cœur et mes œuvres* [1]. Son admiration pour Franklin, qui venait ap-

sa *conversation* chez elle, à son auberge qu'on appelle déjà « *le petit Paris,* » et elle fonde ses dimanches, — une nouvelle dans Rome, — ses matinées de dix heures auxquelles se presse toute l'académie, accourent tous les artistes, les Romains, les étrangers; matinées bruyantes, et toutes amusées, enchantées d'art, où les brocanteurs, les revendeurs, les marbriers se pressent, avec les objets qu'ils apportent, dans ce salon où se fait l'exposition de tout ce que Bergeret a acheté et de tout ce que Fragonard a dessiné dans la semaine. — On s'arrache de Rome à la moitié d'avril (1774), l'on va à Naples, l'on revient à Rome au mois de juin, et l'on en repart, après une bénédiction du pape, pour Florence, Bologne, Padoue, Venise, Vienne, Dresde, Francfort et Strasbourg.

Ce beau voyage devait désunir ces deux grands amis, le peintre et le fermier général qui l'avait emmené, lui et sa femme. Au retour, comme Fragonard réclamait une malle pleine de ses dessins, qu'on avait déposée avec les autres bagages à l'hôtel de Bergeret, Bergeret prétendit la retenir, pour se rembourser des frais du voyage du peintre. Là-dessus, fureur de Fragonard, procès, nomination d'experts, et condamnation de Bergeret à rendre les dessins à Fragonard ou à les lui payer trente mille livres. Bergeret paya, mais se vengea assez lâchement en rayant sur son journal manuscrit l'éloge du ménage Fragonard, et en le remplaçant par cette note en marge : « Observation faite au retour avec connaissance de cause, on peut prouver les bornes de son talent dont moi-même je me suis trop enthousiasmé; ses connaissances qu'on peut encore borner sont de peu de ressource à un amateur, étant noyées dans beaucoup de fantaisies;—toujours égal parce qu'il avait joué cette égalité, et toute la souplesse qu'il paraît avoir ne vient que de lâcheté et poltronnerie, ayant peur de tout le monde et n'osant donner un avis franc en négative, disant toujours ce qu'il ne pense pas, il en est convenu lui-même. — Pour madame, il ne vaut pas la peine d'en parler, cela pourrait gâter mon papier. »

1. Ce dessin appartient à madame la baronne de Conantre.

prendre les secrets de l'eau-forte chez l'ami Saint-Non, elle éclate, elle bouillonne dans ce dessin titanesque, l'apothéose allégorique de l'arracheur de foudre. Ses tableaux n'en disent pas autant sur lui : dans sa peinture, il est Fragonard; dans ses dessins, il est moins et plus : il est *Frago* tout court et tout intimement. Suivez-le dans le premier coup d'aile d'une idée, lorsqu'il jette au papier l'âme d'une composition, lorsqu'il cherche et tâtonne à travers le nuage; surprenez-le dans ces dessins de matin, ces crayonnages qui s'éveillent; regardez ces lavis faits de si peu, ces semis de jolies taches, ces souffles, hélas! ces riens charmants, enviés du jour, dévorés de soleil, pâlissant, s'effaçant, plus admirables, semble-t-il, à mesure qu'ils meurent un peu [1] : si petit que soit leur cadre, le maître est là tout entier. Le plus souvent, il use du bistre, un bistre qu'il jette vivement sur un trait de mine de plomb. C'est son procédé préféré pour essayer un effet, avoir la vision d'un tableau futur, faire flotter sa lumière à demi fixée sur le papier mouillé qui boit les contours; et quel parti Fragonard sait en tirer! Chez lui le bistre n'est jamais noir, n'est jamais lourd, ni pâteux ; il s'anime de la légèreté, de la transparence, de la chaleur fauve qui l'avait fait adopter à Rembrandt pour ses dessins. Le travail sur le papier mouillé, qui enlève la sécheresse même aux frottis de premier plan, estompe et noie les plus grandes vigueurs dans la fonte d'une tache de marbre, le délavage des fonds, l'absence de teintes cernées, ce pinceau qui ne semble prendre d'une couleur que la vapeur, au milieu des bruns de l'ombre l'admirable éparpillement du jour, ces rayons courant dans toute la composition avec le jeu du soleil que renvoie une glace, ces nimbes de clarté dans lesquels le dessinateur fait rayonner les têtes et les épaules nues, ces coups de midi frappant le milieu de son dessin, faisant expirer le bistre en teintes imperceptibles et ne laissant plus sur le papier que la douceur grise du crayon, tout fait sortir de ces bistres de Fragonard une amoureuse lumière blanche, un éblouissement gai de visages, de chairs, d'étoffes. Et de là, quelles divines petites figurines de femmes se lèvent, fines,

1. Les bistres de Fragonard ont contre eux le soleil. Ses tableaux, et surtout ses tableaux finis, souffrent d'autre chose : ils se sablent déplorablement de litharge. Ceci vient de l'habitude qu'avait Fragonard de se servir de stil de grain d'Angleterre en guise de bitume, qui ne séchait pas assez vite pour lui. Puis les glacis sur le stil de grain lui donnaient d'agréables tons blonds. Mais ce procédé avait l'inconvénient de faire repercer, comme on le voit aujourd'hui, le stil de grain. Au fond, en dehors de ses couleurs de préparation, la grande cause de la détérioration de sa peinture est son impatience de peindre : il ne voulait pas attendre, il jetait des tons sur des tons non encore secs. De là, la volatilisation des dessous écartant les dessus de sa peinture.



spirituelles, délicates, avec leurs bouquets de cheveux noués d'un ruban et noirs d'une goutte de couleur, leur profil de statuettes de porcelaine ombré et tournant sous un soupçon de lavis, la vie mutine que leur donne, à la façon de mouches de bistre, une piqûre de pinceau à la prunelle de l'œil, à la narine, au coin retroussé de leurs petites bouches en cœur! Comment ne pas parler ici de la *Lecture* du Louvre? A côté d'une femme dont on ne voit que le dos, un fichu, un chignon, un bonnet, un bout de livre où elle lit, d'un platras de bistre se détache une femme de profil, un pouf noir sur ses cheveux légers comme de la soie, un collier de ruban au cou; elle est assise de côté, un bras replié sur le dossier du fauteuil, un autre abandonné dans le creux de sa jupe ouverte, ballonnante, argentée, cassée à grands plis de satin blanc. Jamais, avec si peu de chose, Fragonard n'a fait une femme. Elle s'avance toute claire, toute svelte, presque diaphane, du fond noir et solide du dessin : c'est une ombre de coquetterie, et « une petite reine », comme disait le temps, l'élégance et la grâce même du peintre. Ici, sous les zigzags d'un bouquet d'arbres, c'est un taureau blanc levant la tête d'un bassin et, le mufle encore baveux de filets d'eau, regardant un couple d'amoureux qui s'embrasse au fond du dessin, dans la chaleur d'été du bistre. Fragonard s'amuse : prenez garde, il va polissonner. Et le voilà qui jette un *Maître de danse* dans un salon du temps. Tandis que des dames s'amusent, auprès de la cheminée, d'un petit chien qui fait le beau, à côté du tabouret où pose la pochette, le ravissant petit maître, enlevant et faisant pirouetter entre ses bras sa belle élève, montre, sans le vouloir, un peu de ses jolies jambes au fin matois d'abbé lisant son bréviaire, là-bas, dans l'embrasure de la fenêtre. Et que cela est délicieusement troussé! Le pinceau a la vivacité du geste et de l'envolée de la scène : un peu d'eau, un peu de bistre, un coup de main, et le tour est fait!

Des bistres, — Fragonard en sème, en répand, il en laisse aller au papier de toutes les sortes, quelques-uns d'un tel flou, si noyés, qu'ils semblent tremper dans l'eau; d'autres puissants, d'accusation vigoureuse et violentée. Ce sont des études de taureau dans l'étable, des ouvrières vaguant en manteau de lit dans leur dortoir, des danses de marionnettes, des portraits de femmes du temps dans le trifouillis de leurs fanfreluches, des scènes d'évocation inspirées par la magie de Cagliostro qui passe, des foules grouillant dans des jardins, sous les grands pins d'Italie, des paysages où le piétiné et le tremblé du pinceau fait un fourmillement d'herbes, d'animaux, d'arbres.

Plus rarement Fragonard, pour la claire et transparente incarnation de ses idées, use de l'aquarelle, d'une aquarelle à peine teintée dont

les tons s'étendent sur le papier avec la pâleur et l'effacement de couleurs qui se noient dans un verre d'eau d'aquarelliste : lavis charmants de douceur et de lueurs délicates. Parfois pourtant, échappant à ces timidités de coloriage du temps, il risque, en les relevant d'un travail de plume, des valeurs vives, hardies, brillantes, une vraie peinture à l'eau qui peut servir d'esquisse à son tableau. Cette audace de main qui lui fait violenter l'aquarelle, on la retrouve dans ces gouaches, dans ces orages qu'il maçonne avec des solidités d'ébauche à l'huile, et où il jette toujours en quelque coin, comme sa signature et sa fanfare, quelque note éclatante de rouge. Au pastel encore, il arrache l'effet avec ses dessins brutalement crayonnés de noir, balafrés d'écrasis de crayons de couleur, de blanc, de bleu, de rouge, ayant la largeur, la traînée d'une large brosse.

Mais où le dessinateur est inimitable, c'est dans le maniement de la sanguine. Là il l'emporte sur tous, et sur Hubert Robert même, qui devient froid, maigre et mince auprès de lui. Badinages des ciels, échèvelement pittoresque des parcs, massifs profonds, fines architectures perdues dans le frottis rose des fonds — quels jeux de sa sanguine ! Il semble qu'il ait entre ses mains son crayon rouge sans porte-crayon : il le frotte à plat pour couvrir ses masses ; il le fait sans cesse tourner entre son pouce et son index en vire-voltes hasardés et inspirés. Il le roule, il le tord, avec les branches qu'il indique ; il le casse aux zigzags de ses verdures. De son crayon qu'il ne taille pas, tout lui est bon. Avec son épointage, il fait gras, large, appuie sur les parties ressenties ; avec l'éguisage du frottement, il touche les finesses, les lignes, la lumière, — tout cela avec un art fiévreux, enragé, attrapant l'âme du paysage, le faisant copieux, chevelu, feuillu, croquant, emmêlant la nature aux balustres et le nuage aux cimes des bois. Plus vaillantes encore sont d'autres sanguines de lui : des études de femmes, d'après nature, faites de premier coup, où la sanguine presque écrasée, sabrant les fonds de ses tirebouchonnements, brutalise les étoffes, les garnitures de robes, chiffonne victorieusement la fantaisie et les brimborions de la toilette, attaque aussi vivement la figure, la hache d'ombre, et fait ce miracle d'y laisser sous le crayonnage emporté le sourire d'une jolie femme.

Feuilletez tous ces dessins de Fragonard[1], feuilles éparses, pensées

1. Fragonard a fait un tres-grand nombre de dessins, entre autres des séries d'illustrations pour le Don Quichotte, le Roland Furieux, (ceux-ci d'un prodigieux mouvement, collection de M. Mahérault) et les contes de La Fontaine. De cette dernière série, un petit nombre seulement ont été gravés.

volantes que nous montre cette chapelle de son œuvre : la collection Walferdin, les collections de MM. Marcille, de madame de Conantre, etc., le souvenir des ventes Saint, Norblin, Villot, les gravures, les *fac-simile*, — l'enfance y revient à tout moment, l'enfance y rit presque partout. Elle est la fraîcheur, la jeunesse, l'innocence de tous ces petits tableaux. L'enfant, le petit enfant à la brassière écourtée, piétinant et dansant dans le soleil avec un peu de l'envolée et de la nudité d'un petit dieu, l'enfant avec ses petites mains de caresse errantes sur la figure et le sein des mères, l'enfant avec sa bouche en cœur, l'enfant dans son compagnonnage avec le chien et l'âne, monté sur leur dos ou pendu à leur cou, l'enfant tout blanc dans sa grande petite chemise de nuit, en haut de la pyramide d'enfants qui guettent la poêle des beignets, l'enfant blondin et frisé, une poupée dans les bras, qui prêche sur un buffet avec l'air d'un petit saint Jean de cire[1], — toutes ces petites bonnes gens-là font une lumière et un tapage de Paradis dans les scènes de Fragonard. Quand ils sont trop petits, il endort la vie de ces petits êtres, au milieu d'un jardin en fleurs, sous les tendresses penchées d'une mère, dans un berceau qu'on dirait poussé avec les bouquets de roses qui s'effeuillent dessus[2]. Plus grands, il les montre debout sur une caisse d'oranger emmaillottés par des mains maternelles dans une couverture dont ne sort que leur petit visage. Ou bien, il les fait monter sur les genoux de leur mère en ascension d'anges. A les grouper, à les rassembler, à faire jouer, à culbuter tous ces *fanfans*, il semble que le dessinateur ait des joies de père, et l'on dirait qu'il fait sauter ses compositions sur ses genoux. Comme il les dessine de leur âge, gais, vivants, roses et fous, ces tout petits garçons, ces jolis petits bouts de filles, ces brins de femme! Ce ne sont pas les enfants que peint Chardin, déjà petits bourgeois, sérieux, grandis dans le sombre des pièces à petits carreaux, dans les leçons graves de la vie restreinte et sévère : c'est vraiment la famille de Fragonard, les enfants de son génie, que ces petits démons libres, épanouis, rayonnants, montrant des genoux de Cupidons entre leur culotte et leurs bas roulés, enfants gâtés du bonheur et de la campagne, de l'amour et de la nature, bâtards bénis de bergères et de grands seigneurs, que l'on s'imagine nés des scènes vives du peintre, des couples d'amants que ses pinceaux renversent sur des bottes de foin.

L'enfance porte bonheur à Fragonard. Elle lui inspire tous ces dessins charmants dont je ne veux citer que quelques-uns : le chien que

1. Voyez : l'*Heureuse fécondité*, les *Beignets*, le *Petit prédicateur*, gravés par Delaunay, etc.

2. La *Bonne mère*, gravé par Delaunay.

coiffe une petite fille devant une glace, le grand et magnifique morceau de la femme qui distribue à ses enfants du pain qu'elle tire d'une huche, — et celui-là : *Dites-donc, s'il vous plait*, qui prête, avec un peu de bistre, tant d'embarras et une si jolie moue au bambino en chemise courte.

Mais pour mettre l'enfance toute vivante dans son œuvre, ce n'est pas assez pour Fragonard du dessin, de la peinture même; il lui faut un procédé, un art particulier, nouveau par la manière dont il y touche, un art où il fera oublier tous ses devanciers et défiera tous les imitateurs : la miniature.

Une miniature de Fragonard, c'est l'exquis du joli, la merveille du petit art, une chose enchantée, et qu'il ne faut comparer à rien dans le XVIII[e] siècle, pour le fin et délicieux chatouillement du regard, qu'à une terre cuite de Clodion. Placez à côté toutes les miniatures du temps : elles pâliront, elles noirciront. Elles laisseront voir la peine de leur travail, leur petitesse, leur minceur. Les plus brillantes, les plus fraîches, les plus libres, celles qui auront le plus cherché la vie, celles qui auront le mieux échappé à la sécheresse du métier, à l'ingratitude du procédé, paraîtront des miniatures, et rien que des miniatures. Même celles de Hall, aujourd'hui si chères, ces petites peintures égayées, vivifiées, avec leurs badinages et leurs petillements si fins, leurs aiguillures de gouache, vous les verrez, malgré la science et l'esprit du travail, s'effacer devant un Fragonard : plus de charme, plus de brillant; ses petites figures se violacent; il est froid, il est menu, et on ne voit plus en lui qu'un homme habile, spirituel à coups d'épingle. Mais le rayonnement de la peau, l'éblouissement du teint, la lumière de la vie sur un visage, — et d'une vie toute jeune, de cette vie blanche de l'enfance, pleine d'une santé d'innocence, et comme baignée encore du lait qui l'a nourrie, — Fragonard seul atteint cela dans ses miniatures. Et c'est son grand triomphe de donner de l'enfance cette figuration animée, presque idéale, qui semble l'image où une mère regarde le portrait de son enfant, et le rêve plus qu'elle ne le voit.

Des enfants, Fragonard a peint là les yeux de diamant noir humides. Il a su rendre cette flamme des jeunes regards, la mouiller, l'allumer, mieux que n'ont fait, avec les ressources de l'huile, Greuze et le peintre anglais Lawrence. Il a peint le nuage de leurs traits, la molle et délicate indécision de leurs contours joufflus, leur chair douillette et soufflée, la fine porcelaine de leur front, le bleuissement d'azur de leurs tempes, la moue ou le sourire épanouissant ou fermant la fleur rouge de leur bouche. Vraies miniatures de soleil où vous chercherez vainement le travail, les

hachures, le pointillé, les sécheresses des autres miniatures. Une goutte d'eau dans laquelle serait tombé un rayon, voilà le mystère et l'enchantement de ces légers chefs-d'œuvre. Des eaux, des colorations qui se fondent et se noient comme les couleurs des pommettes d'un enfant se perdent et s'effacent dans la coloration du reste de son visage, c'est tout le procédé de Fragonard. Son pinceau ne laisse pas une trace. A peine s'il couvre toute la feuille. Partout, il laisse revenir la chaleur et le blanc crémeux de l'ivoire, transperçant de ses dessous ces petites mines rosées, faisant le fond et la tiède clarté de tous ces petits teints.

Ainsi faits de rien, d'un badinage et d'un sourire du peintre, sont-ils assez jolis, tous ces petits enfants frisés, avec leurs boucles de cheveux si fins, si blonds, presque couleur de jour, leurs collerettes bouillonnées, le chapeau et la veste flottante de Pierrot qui les fait sortir de leur cadre avec l'air de petits anges de carnaval revenant d'un bal costumé d'enfants! Sont-elles assez ravissantes, ces petites filles, ces petites femmes, un nœud bleu au corsage, le fil de perles au cou, la collerette droite des Médicis à la nuque, la poitrine décolletée dans un corsage à l'espagnole, petites Belles aux cheveux d'or, petites Infantes de féerie, séduisantes de la séduction de l'enfance de la femme, jolies de cette grâce presque céleste qui tremble encore en elle et semble à peine avoir touché la terre! Jamais l'aube, les premières douceurs d'un visage féminin, les transparences de chair d'une toute jeune fille, l'ambre de ces ombres tombées du dessous de l'aile d'une colombe blanche, la lueur de nacre courant aux épaules frissonnantes d'un premier décolletage, jamais les blanches tendresses vierges de la peau de la femme n'ont eu un peintre pareil à ce miniaturiste dont les petits portraits, si larges, si moelleux, si vivants, si radieux, font penser à ces grands peintres de la chair, van Dyck et Rubens, réduits à un format de médaillons, ou bien encore regardés par le petit bout d'une lorgnette achetée au Petit Dunkerque[1].

1. Il est curieux d'étudier chez M. Carrier, l'habile peintre en miniature, trois de ces miniatures de Fragonard, des moins avancées, légères à ce point que le crayon s'aperçoit encore dans les collerettes et les boucles de cheveux. On voit là comme la palette de ses dessous, la chaude éclosion de ses miniatures plus achevées, le lever de ces petites figures tapotées, de ces petits fronts bossués, de ces petits yeux pochés dans un premier barbouillis vibrant et tremblant de soleil.

XI.

La Révolution arrive. Les premières et généreuses illusions d'une rénovation, les grandes perspectives de la liberté remplissent le ménage de l'enthousiasme qui court les ateliers et passionne les têtes d'artistes. Le 7 septembre 1789, madame Fragonard figure, avec mesdames Vien, Moitte, Lagrenée la jeune, Suvée, David, dans l'ambassade des femmes d'artistes qui viennent offrir à la patrie, sur les bureaux de l'Assemblée nationale, leurs bracelets, leurs anneaux d'oreilles, leurs bagues, leurs étuis, leurs aiguilles à tambour, leurs bijoux d'or et d'argent. Et n'est-ce pas dans son costume de patriotisme que nous la fait voir la miniature possédée par M. Théophile Fragonard? Le petit bonnet de gaze entricoloré de rubans et surmonté de la cocarde, les cheveux sans poudre tombant à la garçon, la taille prise dans un *pierrot* blanc à petit collet, les revers larges et rabattus, un œillet rouge au corsage — rien ne lui manque de la mode nationale.

Fragonard, lui, pendant ce temps, dédie la *Bonne Mère* à la Patrie. L'influence de David qui est resté son ami[1] et chez lequel il envoie étudier son fils Évariste, le fait nommer conservateur du Musée, et plus tard membre du jury des arts, constitué en brumaire de l'an II de la République, sous la présidence de Pache, pour juger les ouvrages de peinture, sculpture et architecture mis au concours. Le triomphe de la nou-

1. L'amitié de David pour Fragonard ne se démentit jamais. Voici en quels termes il le proposa pour la conservation du Musée, en le mettant en tête de la liste des candidats : « Fragonard a pour lui de nombreux ouvrages; chaleur et originalité, c'est ce qui le caractérise; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre » (*Histoire des Peintres* par M. Charles Blanc). Plus tard, en réponse à l'envoi d'un ouvrage d'Évariste Fragonard, David lui écrivait cette lettre d'un large esprit : « Je « suis bien sensible, mon bon ami, à votre tendre souvenir, il me prouve que je suis « présent à votre mémoire. J'ai reçu avec bien de la satisfaction votre ouvrage, et j'ai « eu un plaisir incroyable à le parcourir. Continuez, mon bon ami, vous êtes né pour « aller loin; quand on fait à vingt-quatre ans une pareille œuvre, on doit s'estimer « heureux. Je félicite votre brave père et je me mets à sa place. Qu'il jouisse complète- « ment de la liberté qu'il vous a laissée dans les arts; car il a senti, en habile homme, « qu'il n'y avait point qu'une seule route pour arriver au but, et le nom de Fragonard « sera distingué dans tous les genres. J'embrasse bien votre mere, et je n'oublie pas « mademoiselle Gérard; la postérité m'en ferait trop de reproches. Votre ami sincere. « David, ce 23 vendémiaire, an XIV. » (Copie d'une lettre autographe de David faisant partie de la collection de M. Moulin.)

velle école semble l'écraser et l'éblouir : il paraît vouloir faire amende honorable de son genre, de sa vive peinture; et de ses vieux doigts, si hardis à saisir les fantaisies dans le nuage, il travaille à des dessins pénibles, ennuyeuses imitations de l'ennui des lignes d'alors, que lui achète quelque amateur arriéré, quelque banquier bruxellois ayant encore dans l'oreille le bruit de son nom[1].

Cependant bientôt arrivent les déceptions, les retranchements, la gêne. Fragonard avait 18,000 livres de rentes sur l'État; avec les réductions, les consolidations, ses 18,000 livres de rentes tombent à 6,000. Il se trouve si pauvre avec cela, qu'il les place en viager sur la tête des siens. A demi ruiné, il perd encore cette place de conservateur, où, malgré une vive opposition, il avait fait adopter la séparation des écoles : les ennemis que lui fait, parmi les gens de l'art de 1790, le passé de son talent, circonviennent le ministre, qui lui envoie sa démission sous le prétexte ironique de le rendre à ses importants travaux. Or, depuis 1789, Fragonard ne peignait plus qu'à peine.

Perte de son argent, perte de sa place, oubli de sa vieille gloire, Fragonard supporta toutes ces tristesses de la fin de sa vie avec de la jeunesse d'esprit, une patience allègre, un courage gai, un heureux fond de belle santé. Il tenait de son père, mort à quatre-vingt-dix ans de la courbature d'une chasse où il avait voulu aller tuer du gibier pour le dîner du baptême de son petit-fils Évariste. Leste, ingambe, il promettait la même carrière, lorsqu'un jour, en revenant à pied d'une course au Champ de Mars, ayant soif et chaud, il entra prendre une glace dans un café : une congestion cérébrale suivit et l'emporta. Il avait soixante-quatorze ans[2].

1. On trouve dans le catalogue de la vente du prince de Ligne (Vienne, 1814), deux dessins grisaille : l'un représentant « le Sénat assemblé pour décider la paix et la guerre; » l'autre, « la Fermeture du temple Janus. » Ces deux dessins avaient été envoyés par Fragonard à M. d'Aoust, banquier à Bruxelles, qui les avait payés 400 livres.

2. Fragonard mourait le 22 août 1806. Voici l'acte de décès tel que le *Cabinet de l'Amateur* de M. Piot l'a relevé sur les registres du 11e arrondissement.

« Du vendredy, 22 août 1806. Acte de décès de M. Jean Honoré Fragonard, peintre de la ci-devant académie, âgé de 74 ans 5 mois, né à Grasse, département du Var, décédé ce jourd'hui à cinq heures du matin, palais du Tribunal, maison de Véri, restaurateur, division de la Butte des Moulins, époux de dr Marie Gérard.

« Les témoins ont été MM. Alexandre-Évariste Fragonard, peintre d'histoire, demeurant rue Verdelet, n° 4, division de la Halle au Bled, fils du défunt, et Jean-Baptiste Alezard, propriétaire. » Madame Fragonard mourait en 1824, à l'âge de soixante-dix-sept ans; et mademoiselle Gérard en 1837, à peu près au même âge que sa sœur.

Il mourut obscur, oublié. Il n'eut pas même la courte nécrologie que le *Journal de l'Empire* donne à Greuze, la ligne dont il annonce la mort des artistes. Et rien ne le rappela à ses contemporains qu'un souvenir, un tableau exposé au Salon de cette année-là même, où mademoiselle Gérard avait mis pieusement dans la tête du Bailli les traits et la ressemblance « du bon ami Frago[1]. »

XII.

Pour décrire le grand tableau de Fragonard, Diderot a imaginé de le rêver. Il ne pouvait mieux faire. Fragonard est le maître du songe. Sa peinture est un rêve, — le rêve d'un homme endormi dans une loge d'Opéra.

La scène s'efface, la salle s'éteint. Le coin du Roi et le coin de la Reine disparaissent. L'orchestre s'éloigne. La musique expire, et dans un murmure ailé d'instruments invisibles, un air de Gluck soupire, voltige et meurt. Peu à peu, tout se tait, tout finit, — puis doucement tout revient. Le sommeil relève en silence la toile du théâtre. Et l'opéra recommence devant le dormeur, un opéra céleste et triomphal. Les palais, les temples, les campagnes, les colonnades de marbre et de verdure, se lèvent dans une vapeur. Les changements à vue se jouent dans les feux de Bengale. Les métamorphoses de la Fable se succèdent. Les allégories rayonnent. La corbeille de Flore se vide dans le ciel, et fait pleuvoir le printemps. Les nuages de carton se changent en nuages de gloire. Les pots à feu répandent des auréoles. Les massifs de roses deviennent des buissons ardents. Les robes d'actrices, fendues et volantes, laissent paraître des corps de déesses. Les cascades, les jets d'eau brillent, se brisent et sautent, lançant en l'air leur poudre de diamants. Puis tout à coup, ce n'est plus que Cupidons courant avec des torches dans une forêt de cyprès; et tout au fond, monte et grandit, dans un éblouissement de flamme, le Temple de l'Amour, l'Amour même de Bouchardon, illuminé comme de l'immense flambée de bois de cette fête de Trianon, — le dernier feu de joie du XVIIIe siècle!

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

1. Le *Pausanias français*, 1806.



LES

FAIENCES DE RENNES

ET DES AUTRES FABRIQUES

DE L'ANCIENNE BRETAGNE



L'ÉCRIVAIN qui veut rester juste et dire la vérité doit se méfier par-dessus tout de ses impressions premières; on est fort exigeant, après un long voyage, accompli dans les plus mauvais jours de l'année : si, parvenu au but, on ne voit pas surgir tout ce que rêvait l'imagination, la folle du logis s'emporte et traduit en appréciations erronées ses mécomptes imprévus.

Une leçon à cet égard nous était réservée à Rennes, où la *Gazette* nous avait délégué pour étudier l'exposition spéciale des faïences et poteries diverses de la Bretagne. Nous pensions trouver une ville en fête accueillant joyeusement ses hôtes de la métropole, point : sur une place déserte, la porte d'une salle basse s'ouvrait béante devant nous; l'inscription qui la surmontait, les drapeaux aux couleurs vives, groupés en demi-cercle au tympan, semblaient une ironie en présence de cette tristesse; le gardien stupéfait quittait son poêle en nous voyant entrer, se demandant quel étrange visiteur pouvait troubler sa quiétude habituelle.

Évidemment la Bretagne n'était pas prête pour cette solennité; une pensée précoce avait devancé la sienne, et sans des efforts inouïs, des

sacrifices de tout genre, la force d'inertie n'eût point été vaincue, l'exposition eût avorté.

Par qui, comment a-t-elle été provoquée? c'est ce qu'un devoir de conscience nous oblige d'abord à dire.

En juin 1863, la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine avait voulu, comme beaucoup d'autres, avoir son exposition d'art et de curiosités; M. Aussant, directeur de l'école de Médecine de Rennes, M. André, conseiller à la cour impériale, tous deux membres de la Société, furent chargés d'organiser l'exhibition. Or, parmi les mille choses qui leur furent adressées, se trouvait un pot en faïence émaillée sous lequel les deux savants lurent avec surprise cette inscription : *Fait à Rennes, rue Huc*, 1769. Pour eux, c'était une révélation, et ce vase, tout brisé qu'il était, figura dans une place d'honneur non loin d'un groupe appartenant à M. Aussant, groupe reproduisant l'œuvre exécutée par Lemoyne pour les états de Bretagne, en 1754, c'est-à-dire Louis XV debout, ayant à sa droite la Santé et à sa gauche la Bretagne personnifiée, entourée de ses attributs. Ce travail, en faïence blanche, signé *Bourgoñin*, 1764, avait dû être fait sur place et cuit dans une usine rennaise; c'est ce que disait, en 1864, le compte rendu de MM. Aussant et André; l'existence d'une fabrique de poterie dans le chef-lieu d'Ille-et-Vilaine était donc démontrée pour eux, et ils crurent devoir consacrer tous leurs efforts à recueillir et faire connaître les spécimens de cette poterie; tel est le point de départ de la nouvelle exposition dont nous rendons compte.

Est-il vrai, toutefois, que la faïence de Rennes fut aussi inconnue que le croyaient les Bretons eux-mêmes? Non, de longue date, nous possédions des documents écrits sur les deux fabriques de Jollivet et de la veuve Dulattey, en plein exercice en 1788; nous avions publié dans ce recueil[1] un mémoire qui mentionnait l'envoi, en Bretagne, d'ouvriers marseillais chargés d'organiser le travail céramique à Rennes. Une vente effectuée au château de la Houssinière, près de Nantes, amenait dans nos mains le couvercle de style méridional, appartenant aujourd'hui à notre ami M. Édouard Pascal, couvercle dans lequel on lisait aussi : *Fait à Rennes, rue Huc*, 1770. La description de ce couvercle était adressée assez tôt à M. le Dr Aussant, pour qu'il pût en parler dans son compte rendu de 1864. Nous avions nous-même publié cette inscription en 1863 [2].

L'élan ainsi donné, MM. Aussant et André pouvaient croire que leur pays s'animerait à l'idée de montrer à toute la France le fruit de ses

1. Tome II, page 149.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, page 371.

anciens labeurs; il n'en a rien été. Sans en chercher le pourquoi, examinons l'exposition elle-même et jugeons si, par sa nature, elle devait produire l'effet espéré ou déterminer cette froideur.

Le local mis par la ville à la disposition des organisateurs de la *fête céramique*, est, nous l'avons dit, une salle basse de l'hôtel de ville, dite le ***Présidial***. Assez vaste, bien éclairée, cette salle avait été convenablement meublée d'étagères et de grandes vitrines, par les soins de M. Martenot, architecte de la ville; aussi sans être brillant et luxueux, le coup d'œil des quinze cents pièces étagées au pourtour ou réunies en pyramide sur la table du milieu, ne manquait ni de grandeur ni de séduction immédiate. Mais l'étude seule, une étude patiente et laborieuse, pouvait montrer tout l'intérêt de cette réunion, où l'absence de catalogue laissait beaucoup à faire à l'intelligence du visiteur. Quelques noms en gros caractères servaient pourtant de jalons principaux, et révélaient la présence des choses particulièrement curieuses par leur nouveauté : RENNES, ce mot magique qui avait été le ***Sésame, ouvre-toi!*** de l'hôtel de ville, se lisait sur divers points et fut le premier à nous attirer. Disons-le donc d'abord et bien haut, la fabrication rennaise, sans avoir rien de bien original, est fort belle et non moins digne de l'attention des amateurs que la plupart des productions contemporaines. La terre rouge et dense du pays se prête à un bon façonnage, et nous voyons, en effet, non seulement par quelques pièces blanches ou décorées, mais par les matrices en plâtre retrouvées dans les anciennes usines, que les potiers de la vieille Bretagne cherchaient les moulures chantournées de l'argenterie, et mêlaient souvent les reliefs à l'ornementation peinte; certain plat nous a montré le creux des grappes et des fleurettes qui devaient saillir au pourtour et se relier à des guirlandes de pampres et de rameaux feuillés. Aucune pièce de ce genre n'existait au Présidial, sauf un couvercle monté en suspension et qu'on attribue à la ville de Quimperlé. Ceci prouverait encore que le goût des reliefs s'étendait à toute la Bretagne, et qu'il faudra peut-être lui restituer certaines faïences, peu communes dans les collections, où se manifestent les mêmes tendances.

Au surplus, on peut, *à priori*, avancer qu'une fabrique où l'on abordait les reliefs, le façonnage compliqué, et surtout la statuaire, possédait un personnel de choix. A cet égard, la Bretagne nous apporte une confirmation de plus; outre le groupe historique dont nous avons parlé, et qu'on peut classer parmi les plus faibles productions de Rennes, bien que les figures accessoires ne manquent ni de mouvement, ni de grâce, voici deux taureaux d'un émail magnifique et d'un modelé savant, auxquels on ne pourrait guère reprocher qu'un peu de lourdeur dans les

jambes. Un Christ passablement étudié, déparé seulement par une tête vulgaire, vient s'ajouter à ce contingent remarquable, en justifiant l'assertion des savants rennais, qui prétendent que leur usine a été fondée d'abord par des Italiens, dont le goût et les tendances vers le grand art auraient laissé des racines profondes en Bretagne. Il est certain qu'un nombre infini de productions semblent établir la réalité de cette prétention ; suivant l'époque, l'ignorance individuelle et l'inexpérience compromettent la pureté de la source, mais on remarque toujours un certain air de famille entre ces produits et ceux de la décadence italienne : ce sont des groupes et des figures de saints destinés à fournir les *ex-voto*, dont la piété bretonne aimait à peupler certains lieux renommés, ou à en rapporter en signe de bonheur pour la famille. On sait combien Sainte-Anne d'Auray appelle les prières des marins et les vœux de ceux qu'ils laissent auprès du foyer ; les figures de sainte Anne sont donc nombreuses ; dans leur naïveté, on sent un certain air de gravité religieuse, une empreinte de foi, qui les fait regarder avec indulgence ; l'une d'elles présente à la jeune Marie le livre ouvert où se lisent les premiers versets du *Magnificat*, et cette indication cursive : *Rue H. fit A...* 1771 *à Rennes.* Quant aux vierges portant l'Enfant Jésus, elles sont plus fréquentes encore, et lorsque le manteau qui flotte sur leurs épaules n'est pas semé des hermines héraldiques, on y trouve des rinceaux que ne désavoueraient pas les artistes de Faenza : les uns sont tracés en noir sur fond vert ; les autres, en brun sur fond jaune d'ocre. Parmi ces statuettes, il en est une assez grossière, que les souvenirs qu'elle rappelle rendent particulièrement touchante ; on voit ressortir sur son socle : N.-D. DE GUELVEIN. Cette Notre-Dame de Guelvein était une chapelle où le pauvre peuple breton croyait obtenir des guérisons miraculeuses ; la foule s'y portait, et chaque pèlerin espérait, en rapportant dans sa cabane l'image de la bonne Dame, y apporter aussi la bénédiction du ciel. A nos yeux, de simples terres peignant de semblables traits de mœurs ne sont pas sans intérêt.

Passons pourtant à d'autres œuvres, et voyons si la ville de Rennes n'a rien à nous montrer qui puisse égaler les faïences admises dans les collections d'élite. Nous venons de signaler une première connexion entre certaines de ses œuvres et les majoliques des bas temps, nous allons en trouver de nombreuses avec les poteries du midi de la France. Le principal reproche qu'on puisse faire aux terres bretonnes, c'est de manquer d'originalité ; or, ce reproche pourrait également s'appliquer à la plupart des centres français, car, il faut bien le reconnaître, chez nous comme à l'étranger l'industrie céramique a tourné dans un cercle fort



FONTAINE EN FAIENCE DE RENNES.

étroit, et la principale de ses préoccupations était d'imiter un petit nombre de types connus et acceptés du public.

Les plus belles pièces sorties des usines de la rue Hue peuvent donc se grouper en trois genres principaux, fondés sur le décor. Le premier renferme des œuvres polychromes, belles de forme, cherchées dans leurs détails, rehaussées de bouquets exécutés avec les couleurs de Moustiers, c'est-à-dire en bleu pâle, jaune passant à l'orangé, violet de manganèse plus ou moins foncé, souvent piqué de petits bouillons, vert composé de bleu et jaune, affectant la nuance olive, et varié de touches jaunes et de rehauts noirs. Le second genre est en camaïeu violet, le plus souvent très-vif. Le troisième, aussi en camaïeu, est rouille foncé rehaussé de brun; on peut le distinguer ainsi du type provençal, beaucoup plus doux.

Ce qui manquait à l'exposition du Présidial, c'était précisément le rapprochement des pièces similaires de provenances diverses, pouvant permettre aux curieux de saisir les caractères spéciaux de l'atelier breton; l'œil se perdait un peu trop dans la masse des choses vulgaires dont l'intérêt particulier n'était pas assez *souligné* pour l'observateur superficiel; mais, au fond, la détermination des pièces avait été faite avec beaucoup de tact et de discernement par M. le Dr Aussant et M. le conseiller André.

En première ligne, il fallait admirer la fontaine dont nous donnons la figure; ses proportions élégantes, ses moulures proportionnées, la légèreté des guirlandes de fleurs courant sur ses cannelures en font une œuvre dont toute fabrique pourrait se montrer fière; son couvercle rocaille, en vert nuancé, surmonté d'un coquillage hélicoïde, la couronne bien en se reliant aux rinceaux en relief du fond. Quant au décor principal de sa face, décor largement développé au fond de la vasque, peut-on dire qu'il est original? Les uns voudront y voir une réminiscence du genre *à la corne* de Rouen; les autres, signalant la fine allure des oiseaux, lui donneront une paternité provençale; — pour nous, sans discuter ces opinions diverses, nous avouerons franchement que ce décor nous a paru plein de goût, — les tendances de l'époque admises, — et qu'il s'élève certes à la hauteur d'une conception première, par la sage entente des lignes et la combinaison heureuse des couleurs. Aussi, mû par un sentiment patriotique, M. Aussant n'a pas voulu laisser sortir ce chef-d'œuvre du département, au moment où Rennes devait exposer ses travaux, et il en a fait la conquête à grand renfort d'argent, afin d'avoir à donner un pendant breton aux plus luxueuses pièces que les autres fabriques pourraient présenter à l'appréciation des visiteurs.

Il semblerait que rien ne fût plus digne d'être cité après un spécimen de cette importance; loin de là, au second rang, on trouve encore des choses fort recommandables. Ainsi, la soupière reproduite ici peut supporter un sérieux examen. Sa forme est celle de l'argenterie de l'époque; au pourtour, une galerie rocaille en relief, teintée de violet, et interrompue par des oves en creux détachés en jaune pâle, se rattache à deux anses contournées; sur le couvercle, un artichaut vert se dresse en bou-



SOUPIÈRE EN FAIENCE DE RENNES.

ton, retenu par sa tige et ses feuilles découpées; toutes les parties blanches ont été semées, en outre, de bouquets peints en couleurs un peu ternes peut-être, car le violet et le brun y dominent, mais d'un dessin correct et gracieux; une anémone double, surtout, se fait remarquer par l'adresse de la touche et l'heureuse union du lilas et du bleu, qui lui donnent un modelé plein de finesse. L'artiste auteur de cette œuvre n'a point dédaigné d'y apposer son nom; c'est un certain Choisi, dont M. André a retrouvé les titres civils dans les archives de Rennes.

Beaucoup de pièces procèdent du genre de cette soupière sans en avoir le mérite; on pourrait même dire que c'est là le type du décor polychrome breton. Un autre peintre, Baron, qui travaillait en 1675, employait le manganèse seul, et surmontait assez souvent ses pièces d'un

petit animal couché, de l'espèce ovine. En général, ses travaux n'ont rien de bien remarquable comme décor, mais deux cache-pots, qu'on peut lui attribuer, se distinguent par des anses tressées de la plus légère exécution et de fort bon goût. Quant aux camaïeux rouille imités de Moustiers, aucun nom, aucun signe ne les élève au-dessus du niveau des choses ordinaires; quelques soupières et autres récipients à couvercles portent pour boutons des groupes d'oignons et autres légumes en relief qui indiquent en même temps l'imitation marseillaise et la fabrique d'où sont sortis les ouvrages polychromes décrits plus haut.

Quelques spécimens ressortent des trois principaux groupes que nous venons de définir; mais ce sont là, évidemment, des caprices individuels; ainsi, un pot à surprise découpé à jour par le haut, est revêtu d'une livrée jaune et verte jaspée, toute singulière; un affreux Amour assis entre deux arbres ridicules occupe le milieu de la panse. Fier d'un si bel ouvrage, l'auteur a voulu nous montrer et son nom et sa force en orthographe : il a donc gravé dans la pâte *Mr Raymond éné;* or, les recherches de M. André établissent que ce Raymond appartenait aux usines de la ville de Rennes.

Parmi les fabrications courantes où l'art n'a plus rien à voir, et qui ne se reconnaissent qu'aux traditions de formes et de couleurs, nous pouvons constater les mêmes tendances que dans les autres poteries françaises: comme dans le Midi et le Nord, les céramistes aimaient à inscrire leur nom sur des choses à leur usage spécial. Nous lisons sur un bidon portatif en forme de tonneau :

MICHEL
DERENNES
1774

Les pièces de mariage, ornées de l'image des patrons des deux époux, sont fréquentes et s'échelonnent de 1760 à l'époque actuelle; ce sont ou des assiettes, ou des écuelles couvertes à anses plates en formes d'oreilles; dans celles-ci on a parfois inscrit les noms des conjoints et l'indication du lieu où ils ont été unis. Aussi bien qu'ailleurs, on trouve en Bretagne les faïences parlantes; des pichets à cidre affectent la forme d'un homme à cheval sur un tonneau, tenant le verre d'une main, et de l'autre un pot sur lequel est écrit : *Il boy tout.* Un pot bleu à ouverture trilobée prouve que le goût du cidre n'empêche pas les Bretons d'estimer d'autres boissons enivrantes; on y lit : *Vive le bon vin qui éloigne de nous la mélancolie et le chagrin.* Les plats à barbe tendent à

démontrer la nature facétieuse des Figaro de toute provenance; l'un place sous les yeux du patient dont le menton va se couvrir de mousse, cette sentence significative : *Un barbier qui raze bien ne doit estre jamais à récompensé au lendemain.*

En Bretagne plus qu'ailleurs, les faïences dites patriotiques mériteraient une étude attentive, car on y verrait l'expression des luttes et des passions qui divisaient le pays; l'exposition en montrait assez pour prouver que le Nivernais n'a pas eu le privilége de ce genre de fabrication, et qu'il suffit de s'y intéresser pour en faire sortir des chaumières et des cabarets de toute la France.

Parmi les productions diverses de la ville de Rennes, nous n'avons jusqu'ici mentionné que des ouvrages de la seconde moitié du XVIIIe siècle : c'est aussi à cette période que se bornent les documents écrits dont M. André prépare la publication. Est-ce à dire qu'on n'ait pas commencé beaucoup plus tôt, en Bretagne, à travailler les terres émaillées? L'histoire des poteries est tout entière à constituer, en France, et là-bas comme ailleurs les commencements de l'industrie sont entourés de ténèbres d'où surgissent à peine, comme des éclairs fugitifs, quelques témoins irrécusables qui viennent imposer la prudence au chercheur de bonne foi. Aussi, sans nous laisser entraîner à la contemplation exclusive des plus belles pièces bretonnes, sommes-nous revenu souvent vers les fragments plus modestes recueillis dans les vieilles basiliques. L'abbaye de Saint-Sulpice-la-Forêt (Ille-et-Vilaine) avait fourni des débris d'inscriptions tombales en faïence, dont l'un portait un palmier entre deux fleurs de lis; or, ces emblèmes offraient précisément le vert olive, le jaune orange qui, plus tard, devaient se retrouver sur les pièces de luxe, et, d'après une date interrompue : 8bre 16..., il n'était pas douteux que ces fragments remontassent au XVIIe siècle; un témoignage plus complet se montrait ailleurs : c'était une plaque entière avec cette inscription :

« Cy gist le corps de defeunte janne Le Bouteiller dame du plecix « coïalu, décédée le 29me ianvier l'an 1653 agée de 50 ^ans^. Requiescat in « pace amen. »

Des larmes en bleu pâle, un os couché sous la dernière ligne complétaient ce curieux monument funéraire. L'usage, dans les églises bretonnes, de dallages ou de revêtements céramiques, était donc établi de longue date; il se révèle même antérieurement aux changements que la technique moderne devait faire subir aux enduits vitrifiés. En effet, dans des coins ignorés nous retrouvions, vernissés en jaune ou en vert, des carreaux funéraires où la croix, les clepsydres et les faux se mêlaient aux hermines bretonnes; d'autres pavés simplement ornés de l'hermine

pleine apparaissaient ailleurs, et, chose plus incroyable encore, parmi ces ouvrages des XIV[e] et XV[e] siècles, on voyait un morceau recueilli avec eux dans une ancienne chapelle, et qui n'était autre qu'un travail polychrome arabe, semblable aux revêtements de l'Alcazar de Tolède. C'est que la Bretagne est un sol essentiellement céramique où l'amour pour l'art de terre se manifeste même par cet hommage rendu à des travaux étrangers. Ainsi l'Italie, encore ignorante du secret que devait vulgariser Lucca della Robbia, incrustait, parmi les marbres précieux de ses basiliques, des fragments de faïences persanes et moresques.

MM. Aussant et André ont donc une belle mission à remplir dans leur pays, c'est de recueillir les anneaux de cette chaîne brisée, et de reconstituer l'histoire de l'industrie bretonne. Cette mission n'est au-dessus ni de leur science ni de leur dévouement; déjà, grâce à leur initiative, ce sol encore vierge commence à livrer ses secrets; les fouilles de Cesson et d'autres lieux ont montré la terre travaillée aux époques gauloise et romaine; le moyen âge, la renaissance, apportent leurs témoignages, et les derniers jours de l'exposition de Rennes ont livré aux curieux une terre vernissée à relief, datée de 1593, que n'eussent point désavouée les potiers de Nuremberg. Dans l'opinion de M. Aussant, cette sorte de corbeille ou de bénitier, à sujets évangéliques, serait un ouvrage de la Chapelle-des-Pots, en Saintonge; le monogramme HG tracé par l'artiste reproduit certainement une forme de lettres habituelle dans l'ouest de la France.

Mais, sans sortir de la ville de Rennes, les savants bretons auront un problème à résoudre. Outre les plaques tombales du XVII[e] siècle, nous avons pu voir à l'exposition des vases provenant des pharmacies spéciales de l'hôpital général et de l'hôpital Saint-Yves; or, ces vases appartiennent évidemment à une industrie très-différente de celle des usines de la rue Hue, et probablement antérieure; chose plus singulière encore, les deux pharmacies ont commandé leurs récipients dans des fabriques diverses, et le décor à guirlandes bleues portant des fleurs d'un jaune citrin, adopté par l'hôpital général, n'a d'analogues que les anciennes fabrications du Croisic, signalées par M. Benjamin Fillon, et placées au Présidial sous la rubrique de cette ville.

Un autre groupe intéressant est celui des poteries de Quimper. Un grand plat avec emblèmes, daté de 1700, portait à son pourtour des rinceaux réservés sur fond bleu qui rappelaient l'Italie ou les plus anciens ouvrages nivernais; mais les vaisselles plus courantes, à contour lobé, se spécialisent par leurs bordures quadrillées et un décor à lambrequins et rosaces centrales, tenant le milieu entre le vieux genre rouennais et les arabesques de Moustiers. Le bleu en est pâle, posé largement et sans re-

cherche, sur un émail grisâtre, souvent craquelé. Cette ancienne fabrication, assez répandue, ne manque pas d'une certaine grandeur, et n'a rien de commun avec les mièvres produits sortis plus récemment de l'atelier où se font des plaques à pourtour nankin orné de reliefs, entourant des vues et paysages en camaïeu bleu. Vers 1813 Quimper faisait, en terre vernissée à pastillages rouges et bruns, des pièces qu'on croirait d'une époque très-antérieure.

Les argiles rouges de la Bretagne convenaient à la céramique vernissée à reliefs, et nous avons pu voir un pot à eau orné d'une tête de femme, d'assez bon style, et qui nous a été présenté comme un spécimen de la fabrication de Rohu, petit village près Lorient, par l'un des membres de la famille de l'ancien fabricant.

On sait ce que M. Benjamin Fillon a dit des poteries de la ville de Nantes, et quels curieux documents il a publiés sur cette localité céramique. Un groupe assez nombreux représentait, à l'exposition, la poterie nantaise; mais nous devons avouer qu'à part certaines faïences assez communes, décorées en bleu foncé chatironné et rehaussé de noir, le reste ne nous a pas paru parfaitement caractérisé, et qu'il pourrait bien y avoir là des choses d'origines diverses.

Les peintures à grosses roses, faites à La Rochelle d'après le type lorrain, sont peut-être moins contestables; cependant lorsque M. Fillon affirme qu'il suffit de les avoir vues une fois pour les reconnaître toujours, il ne se préoccupe pas assez des copies allemandes, provençales, picardes et autres, qui peuvent embrouiller la question.

Nous pourrions parler longuement des œuvres importantes, françaises ou étrangères, qui accompagnaient, au Présidial, les faïences bretonnes; il nous faudrait citer en première ligne une fontaine vieux Rouen, appartenant à Mgr l'archevêque de Rennes; un délicieux pot à eau des plus beaux temps d'Aprey, de splendides pièces de Marseille, Moustiers, Alcora; nous pourrions encore décrire quelques jolies vaisselles de Sinceny et deux bustes mignons de Voltaire et Rousseau qui nous paraissent devoir être sortis de l'usine de Bellevue, bien que le catalogue récemment publié ne mentionne que le premier de ces deux écrivains et donne à son image une dimension supérieure à celle de nos deux bustes. Mais nous sommes à Rennes et le devoir, d'accord avec la politesse, nous oblige à nous appesantir sur les ouvrages du pays. Faut-il, à ce titre, mentionner divers groupes inspirés par les travaux lorrains et qui sont signés HUET en caractères retournés? Bélisaire, Sully aux pieds d'Henri IV, sont les sujets fréquents; un enlèvement d'Europe, où la nymphe porte un costume Pompadour, semblait se singulariser, non par l'anachronisme seu-

lement, mais encore par un modelé meilleur et des couleurs moins crues. C'est de Nantes à Rennes qu'on trouve habituellement ces faïences, assez inférieures du reste, ce qui tendrait à prouver qu'elles sont originaires de la contrée.

En résumé, l'exposition de Rennes méritait un meilleur accueil que celui qu'elle a reçu des Rennais; elle ouvre un champ assez large aux recherches de ceux pour lesquels la poterie est plus qu'une mode futile. Dans l'histoire des industries françaises, la Bretagne aura désormais une belle part, et les ouvrages importants de la rue Hue pourront prendre un rang honorable auprès des pièces contemporaines de toutes provenances. On ne saurait l'oublier, rien ne doit être absolu dans le jugement des œuvres de l'art secondaire ; pour mesurer le mérite même d'une majolique des plus beaux temps, il ne faut la comparer ni aux gravures de Marc-Antoine ni aux cartons de Raphaël; de même pour les terres chantournées issues d'une époque de décadence : c'est encore au-dessous du niveau des peintures et des sculptures du temps qu'on doit les placer; elles ne peuvent en offrir qu'un reflet amoindri. Une fontaine de salle à manger, des soupières, des plats, ne peuvent être abstraits de l'ensemble dont ils faisaient partie; il faut se les figurer en place, sur le dressoir ou la table servie, entourés de chaises contournées, de panneaux à moulures, de trumeaux à bergeries. En un mot, ils ne donnent qu'une note dans le concert du mobilier; se placer, pour étudier la faïence, au point de vue absolu du beau, c'est la condamner d'avance et sans appel.

Si, au contraire, on se borne à comparer les seules choses comparables, si surtout on tient un compte suffisant des éléments techniques, on devient précis, juste et compréhensible. La faïence de Rennes est bonne, son émail est pur et blanc; voilà deux qualités qui la mettent au niveau des œuvres de Nevers et du midi de la France. Cuite au grand feu, elle ne peut avoir, ni les délicatesses de Strasbourg, de Niderville et de Sceaux, ni les tons frais de la peinture à réverbère; écartons d'elle ses rivales apparentes et disons nettement ce qui lui manque : c'est le beau rouge de fer de Rouen, de Sainceny et surtout de la Hollande; l'absence de cette couleur intense, celle du vert de cuivre, contribuent à la tristesse qu'on lui reproche. Mais, en rapprochant cette faïence des ouvrages de Moustiers, d'Alcora et des autres usines où le vert olive, le jaune et le bleu dominent, on reconnaît qu'elle se recommande par un goût égal, sinon supérieur, et qu'elle a usé sans abus des chicorées et des rocailles dont la Saxe, tant admirée, surchargeait ses porcelaines.

Les Rennais ont donc eu le plus grand tort de rester indifférents à une solennité qui aurait dû remuer chez eux la fibre nationale; ils ont eu tort,

car leur somnolence devait gagner les étrangers qui se risquaient au Présidial, et, s'y trouvant seuls, manquaient de cet élément magnétique d'où naît la satisfaction et même l'enthousiasme. Aussi, les pauvres, qui pouvaient avoir leur part de la fête, n'en retireront qu'un espoir déçu; M. Aussant, à la charge duquel on devait laisser les dépenses non couvertes, va payer de ses deniers la pensée généreuse d'avoir voulu glorifier son pays, et le jour où la Bretagne réveillée, voyant toutes les villes de France former, comme Nevers et Rouen, un musée parlant de leurs anciennes gloires, cherchera les éléments d'un ensemble pareil à celui qu'elle laisse échapper, elle regrettera les spécimens dont la curiosité parisienne va certainement s'emparer; elle regrettera plus amèrement encore de n'avoir pas compris et secondé les deux dévouements qui s'étaient mis à son service.

Sentinelle avancée du progrès, la *Gazette des Beaux-Arts* aura du moins rempli sa mission en remerciant, au nom de la science, MM. Aussant et André, et en donnant leur conduite comme exemple aux autres organisateurs des fêtes de l'art dans nos provinces.

ALBERT JACQUEMART.



DECOR DU BASSIN DE LA FONTAINE.

RELATION

DU

VOYAGE DU MARQUIS DE SEIGNELAY

EN ITALIE

On peut dire qu'aucune gloire n'a fait défaut au XVII[e] siècle. Écrivains illustres, profonds politiques, grands capitaines et grands artistes, rien ne lui a manqué. Réservées jusqu'alors à un petit nombre de lettrés et d'élus, les jouissances exquises que donne la vue des chefs-d'œuvre de l'art se répandirent, descendant du palais des rois aux hôtels des grands seigneurs, et de ces derniers aux gens de robe, à la finance, à la riche bourgeoisie. On a écrit l'histoire des curieux célèbres de l'époque, et les curieux du XIX[e] siècle ont suivi avec un vif intérêt les recherches souvent heureuses, les folies charmantes de leurs devanciers. Un des ministres qui a le plus contribué au développement des beaux arts en France, qui fut l'ami de Molière et de Racine, en même temps que le protecteur de Lebrun et de Mansard, et qui a doté son pays des grandes industries qui font aujourd'hui une partie de sa richesse, Colbert fut un de ces curieux, et il donna ses nobles goûts au marquis de Seignelay qui, de l'aveu de Saint-Simon et de Voltaire, lui succéda non sans gloire à la marine. Les contemporains du marquis de Seignelay ne tarissaient pas sur la beauté de ses tableaux, de ses statues, de ses collections. On s'en étonnera moins

après avoir lu la relation d'un voyage qu'il avait fait en Italie à l'âge de vingt ans, accompagné de son précepteur Isarn, d'un neveu de Mansard et de François Blondel, relation curieuse, exacte, de l'état artistique de l'Italie à cette époque, et que nous avons la bonne fortune de publier.

Nous donnerons aujourd'hui la première partie de cette curieuse relation; citons, auparavant, quelques-unes des recommandations de Colbert au marquis de Seignelay, au moment où il allait partir pour l'Italie.

« A Rome, il doit visiter le Pape, le cardinal neveu, les parens de Sa Sainteté et les cardinaux de la faction de France qui s'y trouveront. Il visitera pareillement l'Académie du Roy qui est à Rome et le cavalier Bernin, verra la statue du Roy qu'il fait et s'appliquera pendant tout le cours de son voyage à apprendre l'architecture et à prendre le goust de la sculpture et peinture pour se rendre un jour, s'il est possible, capable de faire ma charge de surintendant des bastimens, qui luy donnera divers avantages auprès du Roy.

« S'il y prend un véritable goust et qu'il veuille avoir quelque peintre pour dessiner ce qu'il trouvera de beau dans son voyage, j'écris au sieur Errard (c'était le directeur de l'Académie à Rome) de luy en donner un qui l'accompagnera jusqu'à Turin et puis s'en retournera à Rome.

« S'il veut s'appliquer à former son goust sur l'architecture, la sculpture et la peinture, il faut qu'il observe d'en faire discourir devant luy; interroger souvent, se faire expliquer les raisons pour lesquelles ce qui est beau et excellent est trouvé et estimé tel; qu'il parle peu et fasse beaucoup parler... »

On a là une preuve touchante des préoccupations et de la sollicitude de Colbert pour ce fils destiné à le remplacer[1]. La relation qu'on va lire, montrera comment le marquis de Seignelay répondit à ses vœux.

1671.

J'ay cru que je satisferois avec plus d'exactitude à l'instruction qui m'a esté donnée sur mon voyage d'Italie, si je le séparois en deux parties :

Qu'il falloit, dans la première, écrire avec soin ce que je verrois tous les jours, et, dans la seconde, ce que j'apprendrois de considérable pour le gouvernement des différents Estats par lesquels je passerois.

Pour satisfaire à la première partie, j'ai fait un journal où j'ai mis jour par jour ce que j'ay vu de curieux ou de beau dans les lieux où j'ay passé, soit pour les peintures,

1. A la mort de Colbert, Louvois, alors tout-puissant, se fit attribuer la surintendance des bâtiments, dont Colbert avait d'ailleurs fait accorder la survivance à un autre de ses fils, le marquis de Blainville et d'Ormoy.

les tableaux ou les statues, soit pour les palais, les églises, les maisons particulières ou publiques, et, généralement, pour toutes sortes de bastimens anciens ou modernes, y ayant remarqué avec soin tout ce que j'ai cru me pouvoir donner un bon goust de l'architecture ou de la peinture.

Quant à la seconde partie de mon instruction, comme elle consiste en raisonnement, puisqu'elle regarde la connoissance particulière des Estats et des villes par lesquelles j'ay passé; qu'elle consiste encore à sçavoir les intérests des princes qui les possèdent, leurs maisons, leurs alliances, la forme de leurs gouvernemens, la connoissance exacte des républiques, de leur force ou de leur conseil, je me suis informé avec soin sur les lieux de tout ce qui pouvoit m'en instruire; et, après en avoir pris les connoissances les plus certaines qu'il m'a esté possible, j'en ay composé, en suivant les points de mon instruction, la seconde partie de la relation que je vous fais de mon voyage.

JOURNAL DE MON VOYAGE,

DEPUIS MON DÉPART DE TOULON, QUI FUT LE 23 FÉVRIER 1671, JUSQU'A MON ARRIVÉE A ROME, QUI FUT LE MERCREDY DE LA SEMAINE SAINTE, 25 MARS, 1671.

Du 23 février. — Je suis party de Toulon, avec un vent très-favorable, ce 23 février, à neuf heures du matin, sur une galère de l'escadre de M. de Centurion, nommée *la Saint-Dominique*, commandée par M. de La Motte, qui en est capitaine.

De Toulon, je suis venu mouiller à Porteros, environ à trois heures de l'après-midi, ce qui a esté trouvé à propos de peur que, passant plus avant, je m'engageasse dans la nuit, et que je ne pusse gagner Villefranche ou quelqu'un des autres ports qui sont sur ma route. Porteros, qui est le deuxième marquisat de Provence, est une petite isle d'environ 15 milles de tour, éloignée de Toulon de 46; le port est assez bon; il ne peut pourtant contenir que trois galères, bien que M. de Vivonne y ayt mouillé il y a environ une année avec quinze et trois galiotes, parce que, quoyqu'on soit hors du port, on se met à couvert de l'isle de Levant qui est tout proche des rochers de Porteros, qui sont fort hauts du costé du levant et du ponant, et qui couvrent les ports de ces costés-là. Il y a deux petits forts, environ à demy-coste de la montagne; ces deux forts sont très-peu de chose. Ils sont à la portée d'un mousquet l'un de l'autre, et au-dessous est le chasteau du marquis de Marignane, qui est seigneur et gouverneur de l'isle.

Du 24 février. — Je suis party ce 24 février de Porteros, à six heures du matin, et, après avoir doublé le cap de Saint-Tropez qui en est environ à 14 milles, j'ay laissé à ma gauche les isles Saint-Honorat et Sainte-Marguerite, Cannes et Antibes, qui est la dernière place de Provence, au delà de laquelle est la rivière du Var, qui sépare en cet endroit les terres de France d'avec celles du duc de Savoie. Après avoir passé devant cette petite rivière, j'ay laissé Nice à ma gauche, qui est une place forte et un port de mer comme l'est aussy Villefranche, beaucoup plus considérable, qui est sur la mesme coste et qui appartient aussy au duc de Savoie. Nice est considérable par la grandeur de la ville et la force de la citadelle, Villefranche par la bonté de son port qui est franc comme celuy de Livourne.

Enfin, de Porteros je suis venu mouiller à Monaco, où il y a une espèce de petit

port propre pour des galères ou des petits bastimens, n'y ayant pas assez de fond pour les grands vaisseaux. Aussytost que j'ay esté arrivé à Monaco, j'ay fait saluer la place qui m'a répondu de tout son canon, et madame de Monaco ayant appris mon arrivée et m'ayant fait faire compliment, je suis monté dans la ville pour avoir l'honneur de la voir. Le vent mesme s'estant fait contraire, j'ay esté obligé d'y coucher cette nuit.

Du 25 février. — Le vent s'estant encore trouvé contraire, je n'ay employé la journée qu'à visiter la place de Monaco qui est bastie sur un rocher fort haut et fort escarpé. Il est environné presque de tous costés par la mer. La place est irrégulièrement fortifiée, estant très-forte par sa seule situation. Elle n'a qu'une avenue par terre, qui est un petit chemin qui joint le rocher sur lequel elle est bastie à une haute montagne voisine; cette avenue mesme estant fortifiée avec beaucoup plus de soin que tout le reste, on peut dire que cette place est comme imprenable de tous costés. Cette petite principauté est cependant d'une si petite estendue, qu'elle est comme enfermée dans le corps de la place, estant si fort serrée par les terres du duc de Savoie, qu'elle n'a qu'un jardin et quelques petits morceaux de terre aux environs qui luy appartiennent. Le reste de son petit domaine ne s'estend que sur deux terres à 4 milles de là, qui sont sur le bord de la mer, dont l'une s'appelle Roquebrune et l'autre Menton. Menton est la maison de plaisance de M. de Monaco.

Du 26 février. — Cette journée-cy, le vent s'estant encore trouvé contraire pour partir, ne fut employée qu'à visiter la garnison et à me promener aux environs de la place. Pour les tableaux, il y en a un assez grand nombre, sans qu'il y en ayt pourtant aucun de remarquable, si ce n'est un Dieu le Père, peint en détrempe, qui a esté coupé du haut d'un plus grand tableau. La garnison de la place, qui est sous la protection du Roy, est françoise et composée de trois compagnies, dont la première est une compagnie franche commandée par le prince, et les deux autres sont des compagnies de vieux corps que l'on change de temps en temps. Le prince de Monaco, bien qu'il soit souverain dans ce petit Estat, ne laisse pas de prendre une commission du Roy comme gouverneur de cette place, afin d'y pouvoir commander la garnison. Sa Majesté y envoye encore un lieutenant du roy.

Du 27 février jusqu'au 3 mars. — Depuis le 27 février jusqu'à ce jour, 3 mars, j'ay esté obligé de séjourner à Monaco, le vent ayant esté toujours contraire, après avoir cependant tenté deux différentes partances et avoir esté obligé, chassé par le vent et par la mer, de relascher à Monaco, d'où estant reparty le 3 mars, après minuit, j'ay costoyé Roquebrune, Menton, Vintimiglia, qui est la première place des Génois sur cette coste, Bordighera, San-Remo et la rivière di Taggia, où j'ay esté obligé de quitter la galère qui, chargée par le vent contraire, s'en est retournée le mesme jour à Monaco, et moy j'ai poursuivy mon chemin par terre et sur des montagnes environ 5 ou 6 milles jusqu'à San-Stefano, où je suis remonté sur la felouque qui m'avoit descendu de la galère, et, costoyant San-Laurenzo et San-Maurizio, j'ai esté coucher à Oneglia, qui est une petite ville située au bord de la mer et appartient au duc de Savoie. Cette ville est gouvernée par un sénateur qu'on envoye de Nice de trois ans en trois ans. J'y ay demeuré jusqu'au 8 du présent mois.

Du 8 mars. — Je suis party d'Oneglia pour aller à Alassio par terre, et j'ay fait 20 milles par des montagnes qui sont presque inaccessibles. Sur le chemin, j'ay vu en passant des petits villages qu'on appelle Diano, Cervo, Andora et Langueglia, d'où je suis arrivé à Alassio, où j'ay esté reçu par le major de l'escadre de M. de Centurion, chez lequel j'ay logé.

Du 9 mars. — La galère estant partie de Monaco après minuit, elle a paru à Alassio ce matin, et, estant remonté dessus ce mesme jour, après avoir costoyé Albenga, Ceriale, Borghetto, Loano, qui appartient au prince Doria, et la place de Finale, qui appartient aux Espagnols, j'ay esté à Vado pour voir la forteresse que les Génois y font bastir. Elle est en partie bastie dans la mer, sur des caissons, et en partie sur terre; c'est un pentagone régulier presque achevé présentement. De Vado je suis venu coucher à Savone, où j'ay esté rejoindre la galère que j'avois envoyée devant, m'estant mis en felouque pour voir plus aysément cette nouvelle place que les Génois font bastir depuis quelques années avec tant de soin et de diligence. Le port de Savone, où j'ay rejoint la galère, est très-bon et seroit encore bien meilleur si les Génois ne faisoient tout ce qu'ils peuvent pour le détruire et pour l'achever de combler, de peur que celuy-là ne fasse tort à celuy de Gênes, qui ne sçauroit jamais estre ni si seur ni son bon.

Du 10 mars. — Je suis party ce matin, avant le jour, de Savone, et, costoyant la rivière de Gênes, qui est la plus belle chose qu'on puisse voir à cause des petites villes, des palais et des belles maisons qui sont sur la coste, je suis venu à la vue de Saint-Pierre d'Arena, qui est un petit village aux portes de Gênes, du costé de la mer, où sont la plus grande partie des maisons de plaisance des Génois; leur ville, située sur le penchant d'une montagne, est bastie avec tant de magnificence, la grandeur de son port, la longueur et la force du môle qu'ils ont basty dans la mer en rendent l'abord si agréable de ce costé, que l'on ne peut rien imaginer de plus beau. On voit mesme avec quelque étonnement en y arrivant, l'estendue des nouvelles murailles et des fortifications que les Génois ont fait faire pour enfermer dans leur ville toutes les pointes des rochers et des costeaux qui la dominent, ayant esté obligés pour cela de gagner jusqu'au sommet de la montagne et d'enfermer leurs anciennes fortifications par une enceinte de plus de six lieues de tour.

En arrivant à Gênes, j'ay esté reçu avant que d'entrer dans le port, par un cousin germain de M. de Centurion qui est venu au-devant de moy avec MM. Doria, le chevalier de Lomellini, MM. Grimaldi et Bajadone.

En entrant dans le port, j'ay esté salué par tous les navires françois qui s'y sont rencontrés, auxquels j'ay rendu le salut; et ayant ensuite salué la place, l'estendard de la capitane d'Espagne et celuy des galères de Gênes, mon salut m'a esté rendu de deux coups pour quatre que j'avois tiré, à cause que j'estois sur une galère particulière qui n'avoit aucun estendard et que je saluois des capitanes. Cette mesme journée, ayant mis pied à terre à Gênes d'assez bonne heure, j'ay esté voir l'église des Théatins qui s'appelle Saint-Cyr, qui est fort grande et riche par la quantité de marbre dont elle est bastie. Le dôme et toute la voûte est peinte à fresque de la main de Carlon. L'église est en croix, la nef divisée en trois voûtes; la grande est divisée de la petite par des colonnes de l'ordre composite qui sont deux à deux, au-dessus desquelles est un entablement sans frise, d'où naissent des arcs en dessus desquels règnent la frise, la corniche et l'architrave. Les ornements des chapelles sont de marbre, où toutes les règles de l'architecture sont assez bien observées, osté que les frontons sont brisés pour y mettre des armes.

De là, j'ay esté aux Jésuites, où l'église est très-riche par la quantité et la différence des marbres, mais pas si belle que Saint-Cyr, à cause de la confusion avec laquelle elle est bastie; elle est en croix avec cinq dômes. Les arcs sont sur les impostes et les pilastres sont entre deux; quatre colonnes portant le mesme entablement font l'ornement

de l'autel. C'est une manière fort belle, si les pilastres n'eussent pas esté plus grands que les colonnes, ce qui donne de la disproportion et fait paroistre l'entablement trop petit; la voûte est peinte à fresque de Carlon. Dans l'un des autels de la croix est un grand tableau du Guide, d'une Assomption de la Vierge, dont la gloire est une des plus belles choses qu'on puisse voir. La Vierge est vestue de blanc et le fond rougeastre plus brun. Il y a quantité d'anges et les douze apostres en bas. Il y a vis-à-vis de ce tableau, à l'autre costé de l'église, un autre, de Rubens, qui est un saint Xavier qui guérit un possédé. Les deux autels où sont les tableaux dont je viens de parler, sont bien plus beaux que le reste de l'église, parce qu'ils sont de marbre blanc, hormis les fusts des colonnes qui sont d'une autre sorte de marbre. Au haut de cette église, il y a une galerie de menuiserie dorée où le doge de la République vient quelquefois à la messe et au sermon, le palais où il loge estant tout proche de là. Dans la sacristie il n'y a rien de remarquable qu'une grande quantité d'argenterie assez mal travaillée.

De l'église des Jésuites je fus à celle de l'Annonciade, qui n'est pas encore achevée. Elle est bastie par la maison de Lomellini, faite en croix, avec un dôme qui est peint à fresque de la main de Carlon. Pour le corps de l'église, il est de marbre blanc, hormis les cannelures des colonnes qui sont de marbre rouge. L'ordre est composé. Les colonnes servent avec l'entablement d'imposte aux arcs au-dessus desquels est le grand entablement. Le chœur de cette église, aussy bien que celuy des Théatins, est derrière l'autel, qui est isolé. Il y a dans une chapelle à droite, au costé de l'autel, de très-belles colonnes torses faites d'un marbre ressemblant à l'agate. De ce mesme costé encore, il y a une chapelle de Saint-Louis, que les François y ont fait faire et qui est assez belle.

De cette église de l'Annonciade, je fus dans la grande rue de Gênes qu'on appelle *Strada Nuova;* elle est très-longue et très-large et a esté bastie par le Galeazzo Perugino. Les palais qui sont de l'un et de l'autre costé de cette rue sont tous de marbre et superbement bastis.

Le premier dans lequel j'entray fut celuy de Spinola, où après avoir monté quelques degrés qui s'élèvent au-dessus de la rue, on trouve un avant-logis peint, qui conduit dans la première cour qui est carrée et entourée d'une loge soutenue par des colonnes combinées d'ordre toscan. Entrant à gauche sous cette loge, on voit le grand escalier, qui monte à deux rampes qui conduisent à une autre loge supérieure très-bien peinte et fermée de tous costés par des vitres. Au milieu de cette loge on rencontre la porte du salon de la maison, qui est très-régulier et très-beau. Du milieu de ce salon, quand on se tourne du costé par où l'on est entré, à travers la loge dont je viens de parler et la cour carrée qui est au milieu de la maison, on voit un grand jardin en terrasse, qui, estant remply d'orangers et de tous les arbres qui croissent dans les pays chauds, fait le plus agréable effet du monde.

De ce palais, je fus encore dans un autre palais de Spinola où je vis plusieurs beaux tableaux, entre autres un de Paul Véronèse, du sujet de la Madeleine lavant les pieds à Jésus-Christ; un autre petit tableau du mesme auteur, du Baptesme de saint Jean. J'y ay vu encore deux tableaux de Bénédette, un du Bassan, et une tapisserie très-magnifique et brodée d'or qui a servy de couverture de mulets, où sont mises toutes les armes des maisons qui sont alliées à celle de Spinola.

De là, j'ay esté voir le palais de Francesco-Maria Balbi, où j'ay vu quelques tableaux assez beaux; un grand portrait à cheval fait par van Dyck, et un autre portrait à demy corps du mesme; un grand tableau du Bassan; une Samaritaine à demy corps du

Guerchin; un saint Jérôme du Guide peint de sa première manière, et deux figures de femmes à demy corps peintes de sa dernière.

De ce palais, j'ay esté hors de la vieille enceinte voir celuy du prince Doria, dans le jardin duquel j'ay esté pour voir la communication que Doria avoit autrefois dans le port; il pouvoit sortir et entrer dans la nouvelle enceinte à toutes les heures qu'il luy plaisoit, ce qui a esté retranché à cette famille, la puissance de laquelle la République a eu sujet de craindre. Comme je ne montay point dans le haut de ce palais et que je ne vis que le jardin, je ne vis aussy autre chose qu'une grande volière, qui est à un des bouts, dans laquelle il y a des arbres fort beaux qui sont couverts avec du fil de Richard.

De ce palais, j'ay esté hors la ville à Saint-Pierre d'Arena, où j'ay vu deux maisons de campagne assez belles, pour les eaux et pour le nombre d'orangers et de citronniers dont elles sont remplies.

Du mercredy, 11 mars. — J'ay esté ce matin au Dôme, qui est une église antique bastie à la gothique; aussi n'y ay-je remarqué de considérable qu'une figure de marbre de saint Jean, qui est de Jean Langelo. Le chœur de cette église est à costé de l'autel. De là, j'ay esté à San-Stefano, où j'ay vu le tableau du grand autel, qui est de Jules Romain et qui représente un saint Étienne lapidé.

De là, j'ay esté à l'arsenal et à la darse où l'on bastit les galères, et j'ay vu la darse où sont celles d'Espagne et de Gênes.

Du jeudy, 12 mars. — J'ay esté ce matin à un autre palais Balbi où j'ay vu de très-beaux tableaux, entre autres une grande Judith de Paul Véronèse; deux beaux tableaux du Bassan, deux de Benedetto Castiglione, deux du Palme, et le portrait du Titien peint par luy-mesme.

De ce palais, j'ay esté à l'hospital général, qui est un grand bastiment avec quatre grandes cours et une croix au milieu qui le composent. On le bastit entre deux montagnes qu'on coupe à mesure qu'on y travaille, se servant de la pierre qu'on tire de la montagne pour la mettre dans le bastiment. On fait travailler dans cet hospital tous les pauvres mendians et tous ceux qui n'ont pas de quoy vivre, élevant les jeunes enfans des pauvres pour leur apprendre des métiers.

De cet hospital général, j'ay esté à la Madone de Carignan, qui est une église bastie par la famille de Sauli. Cette église est très-belle et est en petit ce que devoit estre Saint-Pierre de Rome, ayant esté bastie sur le premier modèle qu'en avoit fait Michel-Ange. Elle est toute bastie de marbre blanc, avec un très-beau dôme au milieu, au bas duquel, entre les pilastres qui le soutiennent, on voit quatre grandes niches dont il y en a desjà deux remplies de deux figures de marbre blanc faites par Puget.

Le soir de cette mesme journée, j'ay esté voir le cardinal Raggi, qui m'a rendu la visite une heure après. Après laquelle j'ay esté voir Giustiniani et MM. de Sauli et de La Rovere; ces derniers sont les deux gentilshommes que la République m'a donnés pour m'accompagner. Sur le soir de cette journée, j'ay encore esté voir les cendres de saint Jean-Baptiste qu'on montre avec grande cérémonie aux personnes de qualité qui passent en cette ville. On m'a fait voir encore, dans la sacristie du Dôme, un bassin d'une émeraude ou de matrice d'émeraude de 14 ou 15 pouces de diamètre.

Du vendredy, 13 mars. — Je suis party de Gênes à neuf heures du matin, et ayant esté chargé par le mauvais temps vis-à-vis de Porto-Fino qui est environ à 30 milles de Gênes, j'ai esté obligé d'y mouiller. En y entrant, la place m'a salué de tout son canon. Je luy ay rendu le salut. J'ay rencontré dans ce port le marquis de Bayonne, général

des galères de Sicile. Il estoit avec le capitane et la patronne de son escadre; j'ay salué son estendard et il m'a rendu le salut aussytost.

Du samedy, 14 mars et du dimanche, 15. — Je suis party de Porto-Fino ce matin avec un temps fort peu assuré et ay gagné avec beaucoup de peine Porto-Venere, d'où j'ay envoyé à Lerici, qui est un village sur les bords du golfe de la Spezia, pour tascher d'avoir des chevaux et me rendre à Rome en diligence.

Du mardy, 17 mars. — Je suis descendu à terre aujourd'huy. J'ay laissé la galère à Porto-Venere et suis venu à Lerici, d'où, estant monté à cheval, je suis venu coucher à Massa, auquel lieu il n'y a rien de considérable que les carrières de marbre blanc qui sont dans ces montagnes, dont on fait venir le marbre en France.

Du mercredy, 18 mars. — Je suis party aujourd'huy de Massa et suis arrivé à midy à Lucques. Les environs de cette ville sont très-beaux, et comme le terroir de cette république est très-petit, il est cultivé avec un soin tout à fait particulier. La ville est fortifiée aussy régulièrement qu'il est possible. Elle est environnée de onze bastions revestus de briques dont tout le sommet, dans tout le tour de la ville, est entouré d'une très-belle allée d'arbres. Les fossés de la ville sont secs, revestus aussy de briques. Le dedans de la ville n'a rien de considérable, et il n'y a ni église ni bastiment qui mérite la curiosité.

Du jeudy, 19 mars. — Je suis party de Lucques et suis venu disner à Pise où je n'ay vu qu'en passant cette ville, me réservant à voir demain ce qu'il y a de remarquable.

De Pise, je suis venu coucher à Livourne, où j'ay eu encore le temps en y arrivant de voir la statue du grand Cosme de Médicis qui est tout devant la darse où l'on met les galères ; elle est de marbre blanc, mise sur un piédestal de cette matière, sur lequel et au pied de la statue on voit un amas d'armes des différentes façons. A chaque coin du piédestal on voit un esclave attaché; les figures de ces quatre esclaves sont de bronze, et représentent un père et ses trois enfants. Il n'y a rien de plus beau que le sont ces figures-là. Après les avoir considérées longtemps, je me suis venu retirer chez le Cheruby qui m'a logé. C'est un Turc de nation qui estoit autrefois tephdar du Grand Seigneur, c'est-à-dire maistre de la douane de Constantinople; il se retira avec beaucoup de richesses en chrestienté, craignant que le Grand Seigneur, qui avoit fait estrangler son frère, ne luy fist le mesme traitement. Il vint en ce temps-là sur les costes d'Italie, et après avoir demandé protection au Grand Duc, il s'est retiré à Livourne où il a basty une très-belle maison à la manière turque et fait le Grand Duc son héritier. L'appartement des femmes est séparé de celuy des hommes. Il a des bains très-propres et très-commodes, et il m'a logé et traité fort magnifiquement.

Du vendredy, 20 mars. — J'ay vu ce matin à Livourne, avant d'en partir, la darse des galères du Grand Duc, qui est un grand espace carré où peuvent demeurer avec les cinq galères que le Grand Duc y tient toujours et qui composent son escadre, une centaine de petits bastimens, n'y ayant pas assez de fond pour les grands vaisseaux. On fait le tour de cette darse sur des quais assez larges. De la darse, on sort sur le port de Livourne qui est à couvert d'environ 2 milles de long par un môle qui est basty dans la mer. On s'y promène en carrosse fort aysément; il est mesme si large que six carrosses y pourroient aller de front. On voit de l'autre costé du port, quand on est au bout du môle, le reste de l'ancien môle qu'on appelle le môle de Pise, et qui est à présent tout à fait dans l'eau, mais qui ne laisse pas que de rompre la mer. Du costé du nouveau port et auprès du nouveau môle, il y a une haute tour de marbre dans la mer, qui est le fanal.

En rentrant dans la ville de Livourne et en sortant du môle, il y a une citadelle de quatre bastions réguliers environnée d'un fossé qui est plein d'eau de mer. La ville de Livourne est d'ailleurs bien fortifiée, environnée de cinq bastions. A un de ses autres bouts, du costé de la terre, il y a une autre citadelle à bastions aussy forte que celle du costé du port. J'ay vu encore, avant que de sortir de Livourne pour m'en retourner à Pise, le bagne qui est l'hospital où sont enfermés les forçats; c'est un bastiment de figure carrée avec cour au milieu; les forçats sont dispersés par chambrées et sont nourris en ce lieu-là comme s'ils estoient dans la galère. Du bagne, j'ay esté voir la principale eglise de Livourne qui n'a rien de beau ni de remarquable qu'un portique agréable qui est au-devant de la grande porte; de cette église, j'ay esté voir la synagogue des Juifs, qui est à ce qu'on dit la plus belle qui se puisse voir dans l'Europe.

Après, je suis party pour m'en venir à Pise, où j'ay eu encore le temps de voir, sur le bord de l'Arno, l'endroit où le Grand Duc fait bastir ses galères; il y a sept remises pour mettre les galères à couvert, au bout desquelles il y a un grand magasin pour mettre tout le bois nécessaire.

Du samedy, 21 mars. — J'ay employé la matinée de ce jour à ce qu'il y a de plus considérable dans Pise, que la rivière d'Arno partage en deux. C'est en premier lieu un pont très-bien fait qui est à ce qu'on dit du dessin de Michel-Ange; ensuite je vis le Dôme, qui est l'église cathédrale, fort grande et bastie de marbre blanc, d'un goust barbare à la vérité, mais qui commençoit pourtant desjà à sortir du gothique; elle a esté bastie il y a environ 500 ans. Le dedans est fort riche, remply de beaucoup de fusts de colonnes antiques dont on a conservé quelques chapiteaux anciens. La plupart des colonnes sont de pierre de granit; les grandes portes de l'église sont de bronze et garnies de bas-reliefs. Au devant du grand portail de l'église est le Baptistère, qui est une espèce de rotonde avec dôme qui le couvre. La plupart des colonnes qui sont dedans sont antiques, de granit. Les vases ou les fonts qui sont au milieu sont de marbre, faits en grands bassins de fontaine.

En entrant à gauche, est le *Pergamo*, ou chaire à prescher, de la sculpture de Nicolas Pisano, contemporain des architectes de ladite église. Le dessous du *Pergamo* est soutenu par cinq colonnes de différente hauteur, les unes de porphyre, les autres de marbre de différentes couleurs. Ces colonnes sont ajustées par des soubassements qui les rendent égales. Entre le baptistère et l'église, à costé des deux, est un cimetière enclos de quatre grandes galeries en forme de cloistre fermé par le dehors, tout de marbre, pavé de mesme, voûté par dessous, avec plusieurs séparations sur les sépultures des plus illustres familles du pays. Toutes les quatre faces sont peintes. Les peintures sont à fresque et sont du Giotto, qui est un des premiers peintres de son temps qui a ressuscité la peinture. Les autres peintures sont d'autres peintres de ce temps-là qui est à peu près l'an 1329. Il y a un autre cimetière au milieu du cloistre, à ciel ouvert, qui sert pour les personnes de moindre qualité. Il faut remarquer que toute la terre de ce cimetière est apportée de la Terre-Sainte.

Au derrière de l'église est une grosse tour ronde de marbre blanc, qui sert de clocher, entourée de huit galeries, soutenues par des colonnes isolées. Il est à peu près de vingt-cinq toises de haut; mais ce qu'il y a de particulier c'est qu'il penche et qu'il sort hors de son centre ou de son plomb pour le moins de quinze pieds, sans qu'il paroisse que ce grand corps de bastiment se démente en aucun endroit, ce qui fait voir qu'il a esté fait pour pencher. Il est de la mesme manière que tout le reste. Il y a au-devant du clocher et à costé de l'église dont nous avons parlé, un vieux tombeau

antique attaché à la muraille de cette église, où il y a autour un bas-relief admirable. Au-devant le mesme tombeau et à costé de l'église, il y a une colonne de granit où l'on a ajouté le chapiteau et la base, sur laquelle on voit un vase de marbre blanc antique, avec des figures en bas-relief tout autour qui sont merveilleuses.

Il y a encore à Pise la maison des chevaliers de Saint-Étienne, qui est l'ordre du Grand Duc. La maison est du dessin de Georges Vasari; vis-à-vis cette maison ou ce palais est une grande place où est la figure d'un des ducs de Florence, de marbre blanc, avec une fontaine. A costé est une église pour les chevaliers de Saint-Étienne, toute de marbre blanc. La face en est très-belle et très-régulière.

Voilà tout ce qu'il y a de plus remarquable à Pise; la ville est très-peu peuplée, quoyqu'il y ayt une université, école de droit et de médecine. J'en suis party ce mesme jour, jeudy, et m'en suis venu coucher à la Scala.

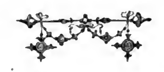
Du dimanche, 22 mars. — Je suis party ce matin de la Scala et suis venu disner à Poggibonsi; et de Poggibonsi j'ay esté coucher à Sienne, où j'ay eu encore le loisir de voir ce qu'il y a de remarquable. Il y a une place assez belle dans le milieu. Ce qu'il y a pourtant de plus beau est le Dôme, qui est une grande église avec un clocher très-haut, le tout basty en marbre blanc et noir. J'ay vu d'assez belles peintures anciennes dans la Libreria. Le pavé du chœur de cette église est admirable; il est fait de marbre de rapport blanc et gravé comme un dessin achevé; il est de Beccafumi, célèbre peintre. Il y a dans la mesme église une chapelle de marbre dans laquelle est le tombeau du père du pape Alexandre VII. Cette chapelle est très-riche et d'un très-beau dessin. Il y a entre autres choses quatre niches dans lesquelles il y a quatre statues de marbre blanc dont deux sont de Bernin, l'une d'un saint Jérôme, et l'autre d'une Madeleine. La place de Sienne, qu'on appelle des Seigneurs, est une grande place ovale, au milieu de la ville. Le palais où l'on rend la justice est à une des faces de cette place; il y a une fontaine assez grande avec un bassin de marbre blanc; autour de cette fontaine il y a dix ou douze figures en bas-relief qui ne sont pas mauvaises. C'est cette fontaine dont Casiope a parlé dans ses ouvrages.

Du lundy, 23 mars. — Je suis party de Sienne ce matin, et suis venu disner à Former et coucher à Radicofani.

Du mardy, 24 mars. — Je suis party ce matin de Radicofani, et ay esté disner à Aquapendente et coucher à Ronciglione.

Du mercredy, 25 mars. — Je suis party ce matin de Ronciglione, et ay esté rencontré par les carrosses de M. le cardinal Antoine à Bracciano, et suis venu coucher ce mesme jour, 25 mars, à Rome.

(La fin au prochain numéro.)



BULLETIN MENSUEL

JANVIER 1865



La *Gazette des Beaux-Arts,* depuis sa fondation, n'a rien épargné pour satisfaire son public, et le public l'en a récompensée par une faveur toujours croissante. Mais peut-être n'est-ce pas assez de publier des gravures telles qu'aucun éditeur n'en publie aujourd'hui, de demander aux écrivains les plus compétents des travaux sérieux dans lesquels l'avenir viendra puiser les documents les plus sûrs. Ces œuvres de longue haleine, mûries à loisir, ne suffisent pas à établir entre la *Gazette* et son public un courant de sympathie assez vivace. Il semble qu'un fossé les sépare et les empêche de se rapprocher. Par la force des choses, en raison même des soins apportés à la rédaction et à l'illustration du recueil, l'actualité nous échappe.

Le bulletin, que nous inaugurons aujourd'hui avec l'année 1865, a pour but de combler ce fossé. Désormais, chaque mois, un pont sera jeté entre la *Gazette* et le public, et les deux amis pourront se serrer la main sur le terrain de l'actualité. Les matériaux ne manqueront pas. Combien d'expositions intéressantes nous demeurent étrangères, faute de pouvoir leur consacrer un long article, ou parce qu'un long article ne va pas sans des gravures, c'est-à-dire sans une perte de temps irréparable! Combien de faits passent inaperçus, faute de place pour les réflexions qu'ils provoquent! Combien de livres, dignes d'être signalés, ne reçoivent pas de nous l'accueil qu'ils méritent, faute d'arriver à l'heure opportune pour leur souhaiter la bienvenue! N'en est-il pas alors comme de ces amis qu'on aime à rencontrer au saut du lit, mais qu'on néglige dès qu'il faut payer leur affection d'une solennelle visite en habit noir?

Ce désir d'actualité n'est pas nouveau dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Dès ses débuts, elle réservait quelques pages de chaque numéro au « mouvement des arts et de la curiosité, » aux nouvelles, à la bibliographie. C'est là que notre collaborateur, Ph. Burty, inaugura cette piquante chronique des ventes qui lui a valu un si légitime succès. Mais les travaux de longue haleine souffraient de se voir morcelés. Les articles de fond murmuraient; ils ne tardèrent pas à envahir cette réserve. Alors fut créée la *Chronique*. Il semblait d'abord qu'on aurait peine à la remplir. Hélas! la *Chronique* elle-même devient insuffisante. Pressée, harcelée par les faits, elle les enregistre au jour le jour sans pouvoir y coudre une réflexion, tant les ventes, la correspondance, la bibliographie, réduite pourtant à sa plus simple expression, se disputent chaque pouce de son terrain privilégié. A peine, de temps à autre, a-t-elle une colonne, un bout de page

pour un bout de causerie. Ce qu'elle ne peut qu'ébaucher par aventure, le bulletin mensuel le fera régulièrement. Les revues politiques ont leur bulletin, où elles entretiennent leurs abonnés de la question des duchés et des variations de l'horizon diplomatique. Nous causerons avec les nôtres de la pluie et du beau temps, c'est-à-dire de tous les météores qui auront traversé, d'une lune à l'autre, le ciel de l'art, et de tous ceux que l'on peut signaler à l'horizon.

L'année 1864 s'est close à petit bruit, et l'année 1865 n'a pas fait encore grand tapage. Le mois de décembre a vu se terminer l'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix. Depuis ce moment, les salons du boulevard des Italiens sont restés vides en attendant de nouveaux hôtes. Le cercle de l'Union des Arts, rue de Choiseul, prépare son exposition annuelle qui doit s'ouvrir le 1er février pour se fermer le 1er mars. Comment dès lors en parler à nos lecteurs ? Entre l'alternative d'arriver trop tôt ou trop tard, j'avais choisi le trop tôt. Mais ces lignes passeront sous la presse avant que les galeries du Cercle aient reçu un seul tableau. Tout au plus m'est-il permis d'annoncer plusieurs œuvres brillantes d'Eugène Delacroix, des paysages remarquables de Troyon, quelques tableaux de M. Fromentin et de M. Millet, la *Descente des Bohémiens,* de Diaz, que l'on n'a plus vue depuis tantôt vingt ans, les *Singes experts,* de Decamps, que l'on revoit toujours avec plaisir, la *Confidence,* de M. Meissonier, un *Foyer de théâtre antique,* par M. Gérôme, et une toile importante de M. Isabey, sans parler des paysagistes toujours fidèles à ce rendez-vous des morceaux les plus attrayants de l'École moderne. Impossible d'entrer dans plus de détails. Seulement, si l'Union des Arts ne dément pas ses précédents, il est permis d'espérer que son exposition sera riche et intéressante.

Le 15 février commencera, à l'École des Beaux-Arts, une exposition d'un intérêt plus élevé et plus restreint peut-être, celle des tableaux, cartons et dessins d'Hippolyte Flandrin. Les tableaux, on sait qu'Hippolyte Flandrin n'en a peint qu'un petit nombre : les villes de Lyon, de Lisieux, de Nantes, et probablement de Saint-Gaudens, enverront ce qu'elles possèdent. On y joindra une trentaine de portraits, choisis, non parmi les meilleurs, mais parmi les plus beaux entre les meilleurs, ceux de M. Marcotte, de Mme Oudiné, de Mme Vinet, de Mme la duchesse d'Ayen, de la Jeune Fille à l'œillet, etc. Mais surtout on s'attachera à réunir soit les cartons, soit les études peintes ou dessinées pour les peintures monumentales de Nîmes et de Lyon, les moins connues du public. Sans doute il ne faut pas s'attendre à un succès populaire. Ce sera une de ces réunions intimes et discrètes, où les artistes aiment à se rencontrer avec l'élite des hommes de goût, loin de la cohue des curiosités banales. Pour les uns et pour les autres, il y aura un plaisir bien doux à retrouver vivante, dans les œuvres d'Hippolyte Flandrin, l'âme élevée et tendre qui respire à chaque page de sa correspondance.

Le volume des *Lettres d'Hippolyte Flandrin*, dont nos lecteurs ont eu la primeur, est aujourd'hui livré au public. Dans combien de mains n'ira-t-il pas, ce livre d'un charme pénétrant où viennent se peindre, jour par jour, et la fraîcheur des impressions de la jeunesse, et les délicatesses du talent viril, l'austère sourire de la maturité, la simplicité des joies paternelles et les nobles sévérités des derniers jours! A ceux que pourrait effaroucher la modestie constante d'Hippolyte Flandrin, les dernières pages répondent, en montrant que l'indulgence pour les convictions d'autrui n'affaiblit jamais chez lui l'énergie des convictions personnelles.

Après cette lecture, après cette exposition, on connaîtra mieux Hippolyte Flandrin; on comprendra mieux la valeur morale de cet artiste qui ne sut jamais se faire valoir,

laissant à peu près tout à faire à la postérité. La postérité a bien commencé, on peut le dire, aujourd'hui que la souscription pour le monument funéraire d'Hippolyte Flandrin a atteint la somme de 14,000 francs. Le projet est terminé. Pendant quelques jours une silhouette en bois, exposée dans l'église de Saint-Germain des Prés, a permis de juger de l'aspect qu'il présentera et de la place qu'il doit occuper. Une niche, ornée d'un buste et encadrée d'un élégant motif d'architecture, tel sera ce monument où viendront se confondre les mains de deux des plus chers amis du peintre, M. V. Baltard et M. Oudiné. Plaqué contre la muraille, à la façon des cénotaphes de la renaissance italienne, il se dressera le long du collatéral gauche, derrière le banc de l'œuvre, en face de la chaire, comme pour rappeler à tous que l'art d'Hippolyte Flandrin fut une éloquente prédication.

Qu'il s'agisse de Flandrin ou de Delacroix, ce sentiment qui nous pousse à couronner de toutes les fleurs de la publicité les tombes à peine fermées, est un de ceux qui honorent le plus une époque. La nôtre a la religion des grands hommes. Si le tombeau d'Eugène Delacroix avait dû s'élever par souscription publique, je ne doute pas que les listes n'eussent été, en peu de temps, couvertes de chaleureuses adhésions. Lorsqu'une main amie aura réuni en volume les lettres de l'auteur des *Croisés*, d'*Hamlet* et de *Marino Faliero*, un intérêt non moins vif s'attachera à ces pages d'un style toujours si large et si vigoureux. Eugène Delacroix écrivait comme un écrivain de race. J'en avais la preuve hier encore en parcourant les dossiers d'une collection d'autographes, dont la vente remplira plusieurs soirées du mois de février et où figurent trois lettres de lui, des plus belles qu'il ait écrites.

L'amateur auquel appartient cette collection n'est pas un inconnu pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Plus d'une fois nous avons eu occasion de leur parler de M. Henri de Saint-Georges, secrétaire en chef de la mairie de Nantes, auteur d'une excellente notice historique sur le Musée de cette ville, où il est mort le 5 juin dernier. Deux passions également vives se disputaient les préférences de M. de Saint-Georges, celle des autographes et celle des lithographies. La première lui avait fait réunir une collection de lettres et de pièces de toute sorte, la plupart relatives à l'histoire de la marine française et à l'histoire de la Révolution. Le théâtre y tient aussi une grande place et j'y ai compté jusqu'à cent vingt lettres d'artistes, peintres, sculpteurs ou architectes, signées des noms de Pigalle, Vien, Louis David, David (d'Angers), Delacroix, Delaroche, Charlet, Gavarni, H. Flandrin, M. Ingres, Mme de Mirbel, Gros, Gérard, Girodet, Guérin, Prud'hon, Raffet, Bellangé, Pradier, Carle et Horace Vernet. L'autre passion de M. de Saint-Georges se résumait, se concentrait dans le culte de Charlet. Certes, il aimait tous les maîtres de la lithographie française et l'on trouvera dans ses portefeuilles nombre de belles pièces de Géricault, de Bonington, de Decamps, *la Jument noire* de Delacroix, *l'Odalisque* de M. Ingres, etc. Mais il aimait surtout ceux qu'il pouvait regarder comme des annexes de Charlet, c'est-à-dire H. Bellangé, H. Vernet, Raffet, et, après tout, Charlet est le seul dont il ait cherché à compléter l'œuvre. Cet œuvre comprend neuf cent cinquante-deux pièces, chiffre considérable si l'on réfléchit aux obstacles qui entravent les goûts d'un amateur de province, éloigné des occasions et des ventes. M. de Saint-Georges n'eût même jamais atteint ce chiffre sans l'amitié qui l'unissait au plus fanatique des Charlettistes, M. de La Combe. Avec quelle ardeur ils *charlettisaient*, tous deux, l'un à Tours, l'autre à Nantes! Quel échange de lettres roulant toutes sur le même sujet! Ensemble, ils travaillaient à une deuxième édition de ce livre aujourd'hui presque épuisé, *Charlet, sa vie et ses lettres*,

édition bien digne de voir le jour et précieuse pour les amateurs, car elle rectifie un assez grand nombre d'*états* du premier catalogue. La vente des collections de M. de Saint-Georges aura lieu les 8, 9 et 10 février. On y trouvera, outre six dessins de Charlet, dont trois proviennent de la vente de La Combe, (le paysage des *Pendus, la Maîtresse d'école* et *l'Officier de la République*, crayonné par le maître sur son lit de mort,) un précieux croquis de Géricault, première pensée du grand tableau qu'il rêvait dans les dernières années de sa vie, *la Délivrance des prisonniers de l'inquisition d'Espagne par l'armée française*.

Les ventes! c'est toujours la grande préoccupation du public amateur, ou plutôt de tout le public. On ne s'imagine pas combien elles ont pénétré dans nos mœurs, et quelle part de notre existence nous prend à tous l'hôtel Drouot. Entrez chez le premier venu, vous serez étonné d'y reconnaître tel objet, un tableau, un dessin, une assiette, un bibelot quelconque, que vous aurez vu passer en vente. Cette année, la campagne a eu bien de la peine à s'ouvrir. Et cependant l'hôtel Drouot a fait peau neuve. Tout a été rafraîchi, même le règlement, si je ne m'abuse. Mais ces frais demeuraient en pure perte. En vain l'amphitryon dressait ses tables. En vain le public s'y asseyait, *quærens quem devoret*. La marée n'arrivait pas.

Depuis, quelques escarmouches ont eu lieu. La vente Cordier a servi au public affamé une magnifique réunion de mets exotiques, et le public y a mordu à belles dents. 60,000 fr., tel est le chiffre de l'addition. Parmi les convives on pouvait reconnaître bon nombre de financiers. C'est qu'en effet à cette sculpture de luxe il faut de luxueuses habitations. Quelle décoration plus digne du palais d'un souverain! Pour moi, simple bourgeois, je me contentais d'admirer la vérité locale des types. Ce *Nègre du Soudan* n'était-il pas, sur le Nil, un des matelots de ma cange? Cette *Négresse*, à la poitrine déprimée, aux cheveux empâtés de musc de crocodile, ne l'ai-je pas vue au Caire, à l'okel où descendent les marchands d'esclaves? Ce barbérin enturbanné d'onyx, cette Nubienne qui montre ses dents blanches, je puis les saluer comme des souvenirs. Le danger, dans cette étude des races humaines, est de perdre de vue l'humanité. M. Cordier ne l'a pas toujours évité, et, plus d'une fois, il lui est arrivé d'animaliser son modèle.

Au moment où j'écris, ce qui reste de l'atelier de Decamps va passer aux enchères. Des esquisses, des ébauches, des dessins, des croquis, et même des ombres de croquis, ce sont les dernières miettes. Heureux entre tous l'amateur qui aura su pêcher dans ces eaux troubles les *harengs saurs*, le *brochet*, le *homard* si magistralement peints par Decamps, et cette *pipe*, plus belle que nature, dût-il y ajouter, comme correctif, le *pot de tisane* accompagné d'objets que la pudeur du catalogue lui a interdit de nommer! Dans quelques jours, c'est Delacroix qui reparaîtra, une fois encore, à cet hôtel Drouot, si plein de son nom et de ses œuvres. Nous reverrons, avec l'*Assassinat de l'évêque de Liége*, bon nombre de dessins et de croquis. Le public n'est donc pas aussi blasé qu'on veut bien le dire, puisqu'il accepte tant de moutures des mêmes sacs.

Mais c'est au mois de février qu'est réservé le grand coup de fourchette. Le menu, nous l'avons tous. Près de quatre cents tableaux ou dessins, plus de deux mille numéros d'objets d'art et de curiosité, des médailles à l'avenant, voilà ce que nous promet cette gigantesque vente Pourtalès, un événement dans l'histoire des ventes. Déjà le festin est dressé, dans un hôtel qui est lui-même un bijou. Déjà ce que l'on est convenu d'appeler le public d'élite a pu contempler tant de chefs-d'œuvre, bien faits pour

allumer les appétits et exciter les convoitises. Aujourd'hui tout le monde entre. Et lundi l'on commence à mettre sur table, service par service, et l'on continuera pendant plus de deux mois. Les convives ne manqueront pas. Mais combien seront réduits à voir passer ces friandises sans pouvoir y porter la main!

La campagne des livres n'a pas non plus été brillante. A part le *Christophe Colomb* de M. Flameng, l'année 1865 n'a vu paraître aucun de ces in-folios couverts de dorures et farcis de gravures qui semblaient indispensables à l'inauguration du nouvel an. O prodige, M. Gustave Doré se repose! Mais on sait ce que sont les repos de cette organisation, après tout, prodigieuse. Sa *Bible* se prépare et s'élabore, en même temps que celle de M. Bida. Il sera curieux de comparer deux interprétations aussi dissemblables, l'une se présentant avec toutes les séductions que prête à la fantaisie la gravure sur bois, l'autre avec tous les charmes que l'esprit de la couleur locale peut emprunter au procédé de la gravure à l'eau forte.

A défaut de ces splendides étrennes qui parent si bien une table de salon, l'année 1864 nous a laissé d'excellents livres de bibliothèque. Ceux-là, du moins, la mode ne leur enlèvera pas leur attrait; le temps ne fera que les rendre plus précieux. Je veux parler, on le devine, de ces quatre petits volumes, imprimés sans luxe, sans belles marges ni caractères à effet, et modestement intitulés : *Études sur l'histoire de l'art.* A une absence aussi complète de prétentions, on reconnaît bien vite qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de débutant. En effet, l'auteur n'est autre que M. Vitet, le représentant de la critique d'art à l'Académie française, l'esprit large et élevé à qui revient l'honneur d'avoir lancé la plupart des grandes questions d'art et d'archéologie qui défrayent la critique et l'érudition modernes. Ces livres, c'est le résumé de ses travaux depuis 1826 jusqu'à nos jours. Ils présentent, sinon l'histoire complète de l'art, au moins les points principaux qui en marquent les grandes phases. Soit que l'auteur étudie l'art grec avec Pindare, Phidias et les monuments d'Athènes, l'art romain avec les monuments d'Orange, l'art chrétien avec les mosaïques de Rome et les édifices byzantins de nos provinces, le moyen âge avec Notre-Dame de Noyon et les œuvres si variées de l'architecture ogivale en Angleterre, en Allemagne, en Judée; soit qu'il s'attache à suivre la marche et les progrès de la peinture française depuis les Clouet et Lesueur jusqu'à Ary Scheffer et Delacroix, ou qu'il cherche en Flandre, en Hollande, en Italie des points de comparaison, soit enfin qu'il porte sa curiosité sur l'histoire de la musique, partout on sent une critique à la fois délicate et ferme, en quête de larges horizons, soutenue par les principes les plus droits et les plus purs, constamment animée et vivifiée par le souffle de la passion. Aimer le beau, en décrire les œuvres de façon à le faire revivre pour mieux le faire aimer, tel est le programme auquel se ramènent ces diverses études, tel est l'esprit qui les a inspirées. Dans cet ensemble se détachent, comme deux monuments plus considérables au milieu d'une riche cité, la monographie de Notre-Dame de Noyon et la monographie d'Eustache Lesueur. Cette dernière étude a été revue par l'auteur, à vingt ans de distance, avec un esprit de scrupule dont il faut savoir lui tenir compte. Il est si doux de se reposer sur les lauriers du passé! Se déjuger est si pénible! M. Vitet n'a pas reculé devant son devoir d'historien. Les documents publiés depuis 1841 lui imposaient la tâche de corriger un travail accueilli, dès son apparition, avec tant de faveur. Il l'a fait sans ménagements pour lui-même, réduisant volontiers à l'état d'hypothèses des faits présentés jadis comme des certitudes. Certes, quand on lit ces quatre volumes, qui, à vrai dire, ne sont qu'un livre, il est permis de ne pas partager sur tous les points les opinions de M. Vitet. Mais de telles

réserves ne sauraient affaiblir le double caractère par lequel se distingue ce livre, l'autorité et la vie, non plus que le charme littéraire dont il se trouve revêtu par surcroît.

Des mérites analogues, et très-personnels aussi, recommandent les *Études sur les Beaux-Arts* de M. Henri Delaborde. Ici encore il s'agit d'un recueil d'articles publiés dans différentes revues, c'est-à-dire d'un livre où viennent se résumer les travaux et les opinions d'un écrivain. Un volume est consacré à l'Italie, l'autre à la France. L'Italie, peu de critiques la connaissent aussi bien que M. Delaborde. Nul ne possède mieux l'histoire compliquée de ses écoles de peinture, nul ne suit d'un regard plus sûr la marche de l'art italien à travers les siècles. La France, tous l'aiment autant peut-être, mais tous sont loin de la juger avec autant d'impartialité et d'élévation. M. Delaborde a trop l'amour et le respect du grand art pour ne pas saluer, dans l'Italie, la mère et la nourrice de ce grand art, et, dans la France, la nation qui fut à certains jours sa plus digne héritière. Toutefois il ne manque pas de revendiquer pour l'école française l'honneur d'une originalité native à peine entamée par les influences du dehors. Il excelle surtout à démêler, chez les maîtres restés au second plan, les côtés lumineux par lesquels ils se rattachent aux destinées glorieuses de l'art, et les côtés sombres par lesquels ils touchent à la nuit de la décadence. Prenant comme point de départ l'analyse des œuvres, il s'élève à des considérations qui lui permettent de voir toujours l'ensemble des faits et des personnes, sans séparer l'individu de ses devanciers, de ses contemporains ni de ses successeurs, en sorte que chaque étude partielle se trouve encadrée dans une étude générale. Ce procédé est l'opposé de celui qu'emploie de préférence la critique contemporaine, plus préoccupée d'individualité et de détail. De là peut-être le peu de sympathie de M. Delaborde pour les recherches exactes de l'érudition. Et cependant, sans les travaux scrupuleux du Père Marchese et de M. Dennistounn, eût-il pu nous donner ses excellentes études sur *Fra Angelico* et sur les *Arts à la cour des ducs d'Urbin?* Ne rabaissons ni les esprits chercheurs ni les esprits généralisateurs. Les uns et les autres sont également nécessaires. Aux premiers le travail patient de la dissection, l'étude de la vérité locale et individuelle, l'art de dégager le détail des faits du tissu qui les enveloppe. Aux autres un travail de recomposition non moins digne d'éloges, l'art de rassembler les faits épars, de renouer entre elles toutes les fibres et d'en former cette chaîne sans fin dont l'origine se perd dans le passé et l'extrémité dans l'avenir. Les uns et les autres concourent au même but, et rendent à l'histoire de l'art des services égaux, pourvu qu'ils sachent toujours conserver à l'objet de leurs études un caractère personnel et vivant.

Je ne quitterai pas mes lecteurs sans leur annoncer une bonne nouvelle. M. de Janzé, qui vient de mourir à l'âge de soixante-seize ans, a légué à la Bibliothèque impériale la plus grande partie de sa collection d'antiques. Il y a là environ soixante bronzes de la plus belle qualité, et des figurines de terre cuite supérieures à ce que possède le Louvre. Heureuse Bibliothèque! les dons lui arrivent sans qu'elle ait même la peine de les solliciter. Hier c'était M. le duc de Luynes : aujourd'hui c'est M. de Janzé. Et que fait-elle pour reconnaître tant de libéralités? Elle ouvre la main, et puis elle la referme, c'est-à-dire qu'elle enferme sous bonne garde tous ses trésors, à l'abri des regards indiscrets. Qui sait aujourd'hui que la collection d'antiques de la Bibliothèque impériale est une des plus riches, des plus rares, et à ce double titre, des plus importantes que l'on connaisse? Qui? Ceux qui l'ont vue, sans doute. Mais combien l'ont vue? Pour le public, c'est lettre close. On objectera le défaut d'espace.

Mais les nouveaux bâtiments qui vont doubler l'étendue de la Bibliothèque, ne seront-ils destinés qu'aux manuscrits et aux livres? De grâce, un peu de place pour tant d'objets qui valent bien des livres, pour tant de merveilles, serrées, pressées, entassées dans des armoires sans jour, des cabinets sans issue et des greniers inaccessibles. Ou n'est-il pas à craindre que les amateurs tentés de suivre le noble exemple de M. le duc de Luynes et de M. le comte de Janzé, ne mettent désormais à leurs donations des conditions telles que la Bibliothèque impériale se voie forcée de décliner l'honneur de semblables présents?

LÉON LAGRANGE.



BACCHANTE, PAR LOUIS CARRACHE.

(Galerie Pourtalès.)

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

PIERRE PUGET



Sur le portail de l'École des Beaux-Arts, comme deux Hermès gardiens du sanctuaire de l'art français, se dressent deux bustes, placés là par un sentiment de justice nationale, celui de Poussin et celui de Puget. C'est qu'en effet dans ces deux hommes se résume le suprême effort du génie artiste de notre nation. La France ne comprend pas la peinture sans la pensée, la sculpture sans la passion. Si la peinture française n'a rien osé de plus sublime que les abstractions philosophiques de Poussin, la sculpture, de son côté, n'a produit qu'une fois, au milieu d'une foule de talents purs ou gracieux, savants ou énergiques, un artiste assez puissant pour passionner le marbre par la force et par la grâce, par la science et par le sentiment, et cet artiste, c'est l'auteur du *Milon* et de *la Conception*, du *Saint Sébastien* et de l'*Alexandre*, c'est Pierre Puget.

Il y a plus, et quelque chose s'ajoute à cette figure déjà si grande :

Puget a demandé aux diverses formes de l'art la variété de leurs moyens d'expression. Peintre, il a fait des tableaux qui suffiraient à lui assurer un rang distingué dans l'école française. Architecte, il a animé la pierre d'un souffle original. Dessinateur habile, il a jeté sur le vélin des compositions maritimes pleines de verve; mais surtout, par l'application de son génie de sculpteur à la décoration navale, il sut marquer cet art disparu d'un cachet de majesté et de richesse incomparables.

Et puis, Puget a été un homme. Or, dans l'art, comme ailleurs, les hommes sont rares. On ne peut approcher celui-là sans être saisi par les grands côtés de son caractère. On se sent en présence d'une de ces individualités viriles qui commandent la sympathie. Dans ses luttes contre l'obscurité, dans ses conflits avec l'ignorance, dans ses défaites sous l'hostilité systématique, se déploie une nature libre et fière, aussi riche d'imprévu, aussi tourmentée, aussi puissante que ses œuvres. Chez lui, le génie n'est que le trop-plein de l'âme, et l'âme reste toujours à la hauteur du génie. Suivre, à travers les péripéties d'une vie agitée, une telle organisation, c'est, à côté d'une attachante étude d'art, une curieuse étude morale.

Je ne suis ni le premier ni le seul qu'ait séduit un pareil travail. Sans parler des notes partielles qui se rencontrent en différents endroits, dans le *Voyage du Levant* de Tournefort, dans le *Cabinet* de Florent Le Comte, dans l'*Abecedario* de Mariette, le premier historien de Pierre Puget fut un de ses contemporains, le sculpteur De Dieu, qui avait eu l'honneur de le loger chez lui à Paris. Son *Mémoire*, rédigé à la demande du père Bougerel, fait la moitié des frais de la notice consacrée à Puget par ce savant oratorien dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Provence,* publiés en 1752. L'Académie de Marseille, riche déjà de plusieurs discours sur le même sujet, mit au concours, en 1807, l'éloge du grand artiste. Émeric David obtint le prix avec un *Discours* solennel d'où il a su tirer plus tard, pour la *Biographie universelle* de Michaud, une notice pleine d'intérêt. Les concurrents évincés, Duchesne aîné, Féraud et Alphonse Rabbe, ont fait aussi imprimer leurs ouvrages, très-inférieurs comme critiques et non moins pauvres en faits nouveaux. En 1812 parut un autre *Éloge de Puget,* par Zénon Pons, où l'on retrouve à peu près le même fonds, puisé dans Tournefort, Florent Le Comte et Bougerel. Il était réservé à l'archiviste de la mairie de Toulon, feu M. Henry, de porter les premiers coups à l'échafaudage de faits plus ou moins authentiques qui constituaient jusqu'alors la biographie de Puget. Sa notice, publiée en 1853 dans les *Mémoires de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Toulon,* puis imprimée à part, rectifie plusieurs

erreurs, produit un certain nombre de documents inédits, et surtout jette un jour tout nouveau sur le rôle de Puget comme sculpteur de décoration navale. L'œuvre de M. Henry a été reprise au même point de vue par M. Margry, archiviste du ministère de la marine, auquel on doit la publication, dans les *Archives de l'Art français*, de plus de quatre-vingts lettres ou extraits de lettres adressées à Colbert par les intendants de la marine à Toulon.

Les précédents, on le voit, ne manquent pas; les matériaux non plus. Aborder de nouveau l'histoire de Pierre Puget devenait inutile, si l'on n'y apportait pas des éléments entièrement neufs. A force de remuer les archives de Marseille et de Toulon, après avoir même poussé mes recherches jusqu'à Gênes, j'ai pu former un dossier d'environ deux cents pièces, la plupart inédites. Empruntés aux sources les plus diverses, mairies, hospices, couvents, préfectures, minutes des notaires, ces documents deviennent le contrôle irrécusable des anciennes biographies. Ils permettront de suivre pas à pas, et presque année par année, la vie de Pierre Puget, en même temps qu'ils feront passer sous nos yeux toutes ses œuvres.

Né en 1622, mort en 1694, Puget a vécu soixante et douze ans. Une existence aussi longue et aussi remplie ne peut se raconter tout d'une haleine. Les cinq étapes qui la partagent marqueront les divisions de notre récit. Dans la première, nous assisterons à l'éducation du jeune artiste, presque exclusivement peintre jusqu'au jour où son génie de sculpteur se révèle par les *Cariatides*. A Gênes s'écoule la seconde période, la plus belle de sa vie, pendant laquelle il est uniquement statuaire. Puis s'ouvre, à l'arsenal de Toulon, une ère toute différente, partagée entre la sculpture navale et l'architecture. La quatrième époque nous montre Puget rendu au marbre, en tirant le *Milon*, l'*Andromède*, l'*Alexandre*, pendant que se déroule l'affaire de la statue équestre de Louis XIV, une des pages les plus curieuses de l'histoire administrative du XVIIe siècle. Enfin, dans une quatrième partie, après avoir salué Puget à son lit de mort et l'avoir entendu dicter son testament, nous dresserons un catalogue de ses œuvres, sans oublier les circonstances parfois bizarres qui se rattachent à leur histoire.

Ainsi se dessinera à nos yeux, sous ses traits d'homme et sous ses traits d'artiste, la grande figure de Puget, une des plus saisissantes de ce XVIIe siècle si fécond en grands caractères. Un brillant écrivain, trop habitué à substituer à la vérité ce que l'on pourrait appeler la divination de l'histoire, M. Michelet, a voulu dresser la statue de Puget en face de celle de Louis XIV. Plus modestes, contentons-nous de la placer, comme l'a fait l'École des Beaux-Arts, à côté de celle de Poussin, pour unir dans

une même admiration le génie provençal et le génie normand, deux fils de l'art italien, deux maîtres de l'art français.

I.

A quelque distance de Marseille, sur les bords de la Méditerranée, s'étend un large vallon, abrité de trois côtés par une ceinture de collines, ouvert seulement au midi du côté de la mer, qui vient baigner ses falaises escarpées et ses plages mollement arrondies. A part deux hameaux, qui portent tous deux le nom de Séon, l'on n'y voit, au milieu des vignes et des figuiers, que des habitations isolées, et la plupart sont des fabriques, vouées toutes à la même industrie. La couleur du sol indique la nature de cette industrie. Une argile rougeâtre s'y rencontre presque à la surface en couches épaisses. Aussi chaque maison a son aire, où s'alignent, pour sécher au soleil, les briques, les tuiles, les poteries communes, et, depuis le Château-Follet jusqu'à la Mirabelle (une ferme de Mirabeau) la fumée des fours se répand en nuages sur la campagne.

C'est dans ce vallon, berceau prédestiné d'un sculpteur, qu'une tradition populaire place la naissance de Pierre Puget. Rien n'établit qu'il soit né ailleurs. En vain, pour découvrir son acte de naissance, a-t-on fouillé les registres des anciennes paroisses de Marseille. Les registres, à peu près complets et assez bien tenus, n'ont rien révélé ni à nous, ni à personne. En désespoir de cause, on a cherché à Toulon, comme si l'auteur du *Milon* n'avait pas signé son œuvre : « Puget Massiliensis. » De cette absence d'un acte authentique, il faut conclure seulement que Puget est né, non pas dans la ville de Marseille, mais à ses portes, dans une banlieue où les actes de baptême, recueillis par quelque prieur de couvent, formaient à la longue un cahier annexe des registres paroissiaux, probablement égaré aujourd'hui. Le testament de Puget vient à l'appui de la tradition. Il y est parlé de vergers qu'un membre de la famille, André Puget, voulait vendre à un sieur Gibert, dit Château-Follet, et que le testateur a retenus par « droit linager, » comme un bien patrimonial qui ne devait pas sortir de la famille. Enfin, dans ce même quartier de Château-Follet, ou l'Estaque, il existe encore des potiers du nom de Puget, d'autres du nom de Blanc, tous parens entre eux, et se disant également descendans de la ligne collatérale.

La date de la naissance ne repose aussi que sur des présomptions. Puget, écrivant à Louvois le 20 octobre 1683, lui apprend qu'il est dans

sa soixantième année, ce qui le ferait naître en 1623. D'autre part, l'acte de décès, en date du 2 décembre 1694, le dit âgé d'environ soixante-dix ans; deux assertions également vagues. Voici qui est plus précis. Le père Bougerel, qui écrivait presque sous la dictée de Paul Puget, petit-fils du sculpteur, dit en propres termes : « Pierre Puget, dont j'écris la vie, naquit à Marseille le dernier d'octobre 1622. »

En l'absence d'un acte authentique, il faut donc s'en tenir aux probabilités. Elles sont toutes en faveur de Bougerel et de la tradition populaire. Pour nous, Pierre Puget est né le 31 octobre 1622. Il est né aux portes de Marseille, dans le vallon de Séon, sur un sol de terre glaise, en face de la mer. Tout enfant, il a pu jouer avec l'argile qu'il ramassait sous ses pieds. Tout enfant, il a pu se nourrir du spectacle de l'infini, devant cette mer qu'il devait peupler de vaisseaux magnifiques. La plupart des grands hommes ont leur légende. Puget a la sienne, pieusement conservée parmi ces potiers dont nous parlions tout à l'heure. Ils racontent qu'on surprenait le petit Pierre couché sur le dos au milieu des champs, suivant du regard le vol des oiseaux dans les airs, et qu'un jour qu'il avait vu planer un aigle, il n'eut pas de repos qu'il n'en eût fait en terre une grossière image.

Un peu de poésie ne gâte rien autour d'un berceau, et ici cette poésie, par son humilité même, est d'accord avec la vérité. Dans son testament, il est vrai, ainsi que dans un acte de fondation, antérieur de dix-huit mois, l'artiste septuagénaire se qualifie « noble Pierre de Puget, » fils de « noble Simon de Puget, » père de « noble François de Puget, » et grand-père de « noble Paul de Puget. » Mais ces actes, les seuls qu'il ait pu dicter, sont aussi les seuls qui l'anoblissent. Partout ailleurs, quand il traite avec les échevins de Marseille ou les intendants de Toulon, il est monsieur Puget tout court, et, dans ce testament même, lui, si prodigue du *de* envers son père et ses enfants, il n'en a plus pour son frère Gaspard ni pour le cousin André. Cependant cette vanité tardive d'un grand homme qui s'était senti bien petit à Versailles, écrasé sous les talons rouges, tenta ses héritiers. On bâtit une sorte de généalogie d'après laquelle l'auteur de la famille aurait été un certain Hugues de Puget, employé à la cour des comtes de Provence, et le consciencieux Émeric David ne craignit pas de se faire l'écho d'une prétention dont Bougerel ne souffle pas mot, bien qu'il écrivît sous l'inspiration du soi-disant « noble Paul de Puget. » Il pouvait être intéressant pour les lecteurs de la *Biographie* Michaud de reconnaître en Puget un gentilhomme. Aujourd'hui le fait a singulièrement perdu de son importance. Mieux que tous les hasards de la naissance, le génie a doté Puget d'une noblesse incontestable.

La même illusion a transformé le père, Simon Puget, en un artiste, sculpteur et architecte. Le fait est qu'il était maçon, et au besoin tailleur de pierre. Les actes ne lui donnent pas d'autre titre, et la preuve en est que de ses deux fils aînés il fit des maçons et des tailleurs de pierre. Sans doute ces dénominations comportent une certaine extension. Gaspard Puget. le second fils, a exécuté des figures de saints pour les fontaines publiques de Toulon. Mais les délibérations du conseil de la commune qui nous font connaître ces travaux, le désignent quatre fois comme maître tailleur de pierre, et deux fois seulement comme « esculteur. » Jean, l'aîné des trois, est toujours et partout un maître maçon. Quant au père, le noble Simon, attendu qu'on ne cite ni une statue, ni un édifice auxquels il ait attaché son nom, il nous est impossible de lui accorder, avec Boûgerel, Émeric David, et *tutti quanti*, le titre de sculpteur et d'architecte.

Une fois ses fils aînés pourvus de sa survivance, Simon fut assez embarrassé du troisième. Les deux premiers avaient choisi la pierre. Il ne restait à celui-ci que le bois. Le voisinage de la mer avait peut-être développé chez lui des instincts particuliers. En jouant au milieu des barques de pêcheurs, il rêvait d'en fabriquer lui-même. On le mit en apprentissage, dès l'âge de quatorze ans, chez un maître ouvrier nommé Roman qui construisait des galères, et, par force, y sculptait parfois quelques ornements. Mais ici nous devons laisser la parole à l'ami de Puget, le sculpteur De Dieu. Mieux que personne il va nous raconter, dans son style naïf, les seuls détails que l'on connaisse sur les commencements du grand sculpteur.

Je comenseray a parler de se que j'ay peu aprendre de la vie de feu l'illustre Pierre Puget, descendent de l'illustre famille de se nom, l'aient apris de luy mesme, dans le temps qu'il seiourna a Paris pour ses affaires pendant sept ou huict mois, que j'eu l'honneur de le loger ches moy avec madame son espouse qui estoit une sainte femme, aient set avantage de le posseder et d'avoir des conversations ensemble. En particullier ma curiosité m'obligea de lui demander de quelle maniere il avoit comensé l'art de la sculpture. Il me respondit qu'ils estoient trois fraires, et que son inclination le porta a cest art, et que son pere faute de grands biens l'obligea pour trois ou quatre ans au maistre sculpteur des galeres qui n'estoit pas fort abille homme; et come mondit sieur Puget estoit un homme tres sinsère et d'une grande franchise, il me dit sinsèrement qu'au bout de trois mois son maistre n'y pouvoit plus rien montrer, en sorte qu'il luy laissoit faire l'ouvrage à sa volonté et le laissoit faire et conduire tous les compagnons qui travailloient à la sculpture des galeres, presque sans s'en mesler. Se manquement de siense de son maistre l'obligea de songer a prendre le soing de s'avancer a estudier et a dessiner et a bien conoistre la belle nature. Il luy tarda beaucoup qu'il ne fust arrivé a Rome pour s'y perfectionner, et pour cest esfait il n'acheva pas le temps de son obligé, qu'il partit pour l'Italie.

Remarquons tout d'abord cette maîtrise précoce confiée à un garçon de quinze ou seize ans. Le fait n'a rien d'invraisemblable, — dans le pays des aveugles les borgnes sont rois, — et il donne la clef d'un des traits les plus marquants du caractère de l'homme, cet esprit de domination qui l'accompagna partout, le rendant partout difficile à vivre, et qui n'était que le reflet prestigieux d'une nature sentant sa force.

Les biographes complaisants vont plus loin : ils affirment que le jeune apprenti de maître Roman construisit et sculpta de sa main toute une galère. De Dieu n'en dit mot. Et cependant, si la chose était vraie, Puget, cet homme « sinsère, » n'eût pas manqué de s'en vanter, et son ami d'en garder mémoire. Après tout, qu'avons-nous à faire de cette galère? Dans ce temps où la marine toscane, la première de la Méditerranée, envoyait au port de Marseille les galères richement sculptées dont les estampes de Della Bella nous ont conservé l'image, il suffisait à Puget d'ouvrir les yeux pour sentir le vide de sa prétendue science et pour désirer l'Italie. Il partit donc sans terminer son temps d'apprentissage. Ce dut être vers 1640. Il avait alors près de dix-huit ans.

Comment se fit ce voyage? Il n'est pas besoin de le demander. D'un port de mer à un autre, le chemin le plus court, c'est la mer. Et cependant écoutons Émeric David : — « Déjà Puget est en route pour l'Italie! Philosophe par sentiment, économe par nécessité, il voyage comme Caton et Diogène, » — c'est-à-dire à pied, c'est-à-dire qu'il s'en va passer les Alpes et faire le tour du golfe de Gênes! Oh! l'éloquence académique! Laissons Caton et Diogène avec la galère de maître Roman, et tenons-nous-en au récit de De Dieu.

Il arriva à Livorne par mer, et fust de la à Florence, à dessain di travailler pour y gagner sa vie. Il prist logis dans une auberge ou il laissa ses ardes et ses outils qui respondoit de sa despense, attendu qu'il avoit despensé le peu d'argent qu'il avoit ; mais il se trouva dans un grand embarras après avoir couru inhutilement ches tous les maistres de Florence qui luy refuserent tous de l'employ, ses messieurs ne voulant pas emploier les estrangers ; en sorte qu'il se vist comme au desespoir et sans aucune ressourse de pouvoir retirer se qu'il avoit laissé à son logis, pour pouvoir aler a Romme chercher une meilleure fortune ; et comme il estoit dans cette grande extremitté, Dieu permist, estant tout esploré, qu'il vist dans une petite boutique un vieux bon homme sculpteur quy faisoit des petits ornemens en bois, qui n'avoit point ausy d'ouvrage à luy donner. Il luy conta, les larmes aux yeux, la grande pene ou il se trouvoit, en sorte que se bon homme en fust toché, prit un petit manteau noir a l'usage de Florense et le mena chés l'esculpteur du Gran Ducq qui ne tenoit pas de boutique, et fist si bien qu'il dit au bon homme de le mener a son maistre compagnon quy estoit au haut d'un pavillon, que y travailloit ledit maistre compagnon, qui le regarda avec mespris, luy donna pour se moquer de luy a faire un petit paneau d'ornement de 7 a 8 pouces de

long pour 3 a 4 de large, pensent de l'obliger de s'en aler. Il ala querir ses outils qu'il heust pene d'avoir faute d'argent, en laissant pour gage ses autres hardes ; il fist se petit paneau qui estoit tout à jour. — Le maitre parut content de son travail. Puget voyoit cependant avec chagrin d'autres ouvriers qui n'étoient pas si habiles que lui, travailler à des scabellons. — Il demanda la permission d'en faire un de son génie. Il en fist un modele qui le contenta tres bien, et prist une sy grande amitié pour luy qu'il le retira de son logis pour le loger chés luy, et luy fist l'honeteté contre l'usage d'Italie, de le faire manger à sa table avec toute sa famille et l'aima comme son enfan.

A la bonne heure! Voilà l'histoire, l'histoire vraie. De tels détails ne s'inventent pas. Et comme ils nous donnent bien la mesure de l'homme à ce moment de sa vie! C'est un ouvrier, rien de plus. Il taille le bois; sur les panneaux qu'on lui confie, il jette des inventions heureuses, des motifs d'ornement remarqués. Mais se préoccupe-t-il d'art, de dessin, de style? Pas le moins du monde. Il lui suffit à ce métier de gagner un peu d'argent, afin d'arriver au but de ses désirs, le voyage de Rome. Et pourquoi cette ardeur d'aller à Rome? Parce que là seulement on devient bon ouvrier, et l'on peut espérer gloire et fortune. Or, dans cet atelier de Toscans, il n'était bruit que de la grande fortune qu'avait su faire à Rome un de leurs compatriotes, Pietro Berrettini, natif de Cortone. Justement le patron avait là-bas un ami, *intagliatore* comme lui, c'est-à-dire sculpteur en bois, auquel sa qualité de Toscan donnait accès auprès de l'illustre cavalier. Puget partit pour Rome vers la fin de 1641, chaudement recommandé à l'*intagliatore*. Le patron, suivant Bougerel, qui parle ici d'après De Dieu, « écrivit en secret à son ami à Rome, le priant d'aller attendre Puget sur le chemin, de le traiter comme un autre lui-même, lui exagérant le mérite de celui qu'il lui recommandoit. Puget fut agréablement surpris, lui qui croyoit n'être connu de personne, de trouver quelqu'un à l'entrée de Rome qui l'attendoit pour lui offrir sa maison et tout ce qui dépendoit de lui. Il accepta ses offres avec reconnoissance, mais il n'en abusa pas, et peu de temps après il loua un appartement. »

Enfin, Puget, au comble de ses vœux, est présenté au grand Berrettini. Celui-ci le regarde à peine: mais le jeune ouvrier montre de ses dessins, et le peintre se ravise. Devenu gracieux tout à coup, il l'invite à le venir voir souvent. — « Il ne desdaignoit pas de peindre devant lui, contre son ordinaire, peignant toujours en son particulier. Ce fust dans ce temps, poursuit De Dieu, que l'illustre Puget voulut joindre la peinture à la sculpture, en sorte qu'apres avoir fait plusieurs essais pour les meslanges des couleurs et des teintes et pour s'instruire de l'armonie generale, qu'il s'azarda a son particulier dans une chambre qu'il avoit loué de faire un tableau d'une moiene grandeur. » — Il n'était pas ques-

tion alors d'expositions publiques, de salons. Puget suspendit son tableau à sa porte, et, comme Apelles, il se mit à la fenêtre pour en juger l'effet. Les connaisseurs crurent reconnaître une œuvre de Berrettini lui-même, et lui en firent leur cour. Celui-ci, intrigué, vient y voir en personne, et prend texte de ce pastiche pour reprocher à ses élèves « leur peu d'avancement, dans le temps que ce jeune étranger, sans presque aucun précepte, et seulement par la force de son génie, faisoit déjà des ouvrages si excellents. »

Certes, nous aimerions mieux pour notre héros un autre maître que l'illustre chef de la décadence romaine, le maniériste Pietro de Cortone; mais à qui la faute? La jeunesse va droit au soleil. Or celui du Berrettini brillait alors dans tout son éclat. Dernier représentant des saines traditions, le Dominiquin venait de mourir, et le peintre français qui se constituait son héritier, Nicolas Poussin, venait de quitter Rome, laissant les Barberini, ses protecteurs, adopter à sa place Pietro de Cortone. En vérité, Puget eût été bien embarrassé d'aller ailleurs. Encore ne sais-je pas si Poussin, restant à Rome, eût pu avoir sur son compatriote une véritable influence. Entre le génie normand et le génie provençal, il y a un abîme. Ce dernier, fait de faconde et d'éclat, savant de la main avant de l'être de la pensée, fils du métier et non de l'art, ornemaniste et décorateur par tempérament autant que par goût, fût resté froid devant le philosophe des Andelys, tandis que les vastes machines décoratives de Pietro de Cortone le transportaient d'enthousiasme, au point de lui donner le change sur sa vocation et de lui faire quitter l'ébauchoir pour le pinceau.

Le voilà donc peintre et adopté par l'illustre cavalier comme un élève de prédilection. Fier de cette adoption, il s'attache aux pas de son maître. Pietro de Cortone quitte Rome, Puget le suit. C'était, selon les uns, pour répondre aux désirs du grand-duc de Toscane, qui l'appelait à peindre les plafonds du palais Pitti; selon d'autres, Berrettini fut pris du désir de voir l'Italie. Il remonta les Romagnes, parcourut la Lombardie, la Vénétie, et n'arriva à Florence qu'après ce voyage assez long. Puget l'y accompagnait-il? J'en doute, car il ne me paraît pas que Puget ait vu Venise. Je croirais plutôt que l'élève s'en fut tout droit à Florence attendre le voyageur. Ainsi s'expliquerait ce que dit Bougerel du bon accueil fait à Puget par son ancien patron, le sculpteur du grand-duc : « Ils travaillèrent conjointement à la sculpture. » En effet, il fallait bien gagner sa vie. Mais, Pietro de Cortone une fois arrivé, adieu le ciseau. Puget redevient peintre pour aider le maître dans ses travaux du palais.

L'historien Pascoli raconte pourquoi ces travaux furent interrompus. Pietro de Cortone avait vendu au grand-duc des tableaux de Titien, rapportés de Venise. Le prince se laissa persuader que c'étaient des copies, et il se fâcha. Le peintre, irrité, se hâta de prendre la clé des champs. Tel fut le vrai motif du retour de Puget à Rome. De Dieu dit qu'il revint mettre ordre à ses affaires. Non, il suivait son maître. Celui-ci sentait tout le prix d'un Sosie aussi fidèle. Il eût voulu le garder toujours avec lui; mais Puget allait lui échapper. Sans doute, son vieux père le rappelait en Provence. En vain Pietro de Cortone lui fit les offres les plus séduisantes; il lui proposa même sa fille en mariage. Rien ne put retenir Puget. Évidemment on ne peut expliquer ce départ obstiné que par des raisons de famille. Il dit adieu à Berrettini, à Rome, à l'Italie. En 1643, il se retrouvait à Marseille après trois ans d'absence.

Tant d'allées et de venues, tant d'indécision dans les allures, peignent bien l'esprit inquiet de cet homme, incapable de repos. Lui qui ne sut jamais plier de bonne grâce, pouvait-il subir le joug d'une éducation suivie? Et désirait-il bien une éducation? Il m'est impossible d'admettre chez Puget une arrière-pensée d'aucune sorte. La suite de sa vie nous le montrera tel que nous l'apercevons dès sa jeunesse : homme d'action et non homme d'étude, travailleur, ou plutôt, pour me servir d'une locution moderne, producteur opiniâtre. Son siècle, qui le connaissait, ne le nomma jamais qu'un ouvrier. C'est le génie instrumental opposé au génie littéraire.

Qu'était-il à son retour d'Italie, sculpteur ou peintre? Sans doute il l'ignorait lui-même. Aux yeux du public, c'était le fils du maçon Puget, bon ouvrier en bois, se mêlant un peu de peinture. Mais il avait vu Florence et Rome. Il en rapportait le goût du grand, le sentiment décoratif. Il pouvait parler du duc de Toscane comme d'un protecteur, et du plus célèbre peintre romain vivant comme d'un maître et d'un ami. Il n'en fallait pas davantage pour attirer l'attention sur lui. Tout le monde n'allait pas à Rome en ce temps-là. Des officiers des vaisseaux du roi, qui se trouvaient à Marseille, eurent la curiosité de voir le nouveau débarqué, et, de retour à Toulon, ils s'exprimèrent sur son compte en termes si flatteurs que leur amiral témoigna le désir de le connaître. Le duc de Brézé était jeune. Quand Puget, mandé à Toulon, lui montra ses esquisses, des croquis faits à Livourne d'après les galères toscanes, des motifs d'ornements, quelques dessins de ces fantastiques navires que Pietro de Cortone mêlait à ses plafonds, peut-être des projets de décoration navale imaginés sous l'influence du peintre romain, au feu qui animait ces compositions juvéniles, le jeune duc s'éprit d'enthousiasme, et il demanda à



ANGELO BRONZINO PINX^t

PORTRAIT D'UN GENTILHOMME

l'artiste marseillais de lui faire un dessin du plus beau vaisseau qu'il pût rêver.

C'est ainsi que Puget se vit introduit une première fois dans l'arsenal de Toulon. L'apparition fut courte, et, quoi qu'en aient dit ses historiens, sans résultat. Puget n'est pas l'inventeur de la sculpture navale. L'intendant de Toulon, d'Infreville, écrivait à Colbert le 17 septembre 1669, en lui parlant du sculpteur Nicolas Levrai : « Il y a trente ans qu'il est attaché au service du roy; c'est lui qui a fait tous les ornements du vaisseau la *Reyne* et le *Brézé*, le *Saint-Philippe*, et de tous les vaisseaux qui se sont bastis depuis trente années. » Voilà qui est formel. En 1639, il y avait déjà à l'arsenal de Toulon un maître sculpteur, et les vaisseaux qu'on y construisait portaient des sculptures. Puget, survenant en 1644 ou 1645, n'avait rien à inventer. De plus, il ne pouvait rien inventer, car, la place de maître sculpteur étant prise, il n'aurait travaillé qu'en sous-ordre, et il est certain qu'il ne remplaça pas Nicolas Levrai, puisque celui-ci garda sa place pendant trente années consécutives. Plus tard, c'est-à-dire en 1668, vingt-cinq ans après, nous verrons Puget entrer en maitre à l'arsenal, y imposer ses idées, y réformer les sculptures et même les constructions, y commander à Nicolas Levrai et aux autres artistes. Pour le moment, ne l'oublions pas, c'est un jeune homme, un génie encore inconscient, un talent à peine formé, tout à fait incapable d'une action aussi décisive. Lui attribuer une telle action, prétendre ou croire, ainsi que l'ont fait Bougerel et Émeric David, que, dès son premier pas à l'arsenal, il réforma l'arsenal, c'est commettre, dans le récit de sa vie, une erreur par anticipation d'environ vingt-cinq années, c'est lui prêter, dès l'âge de vingt-trois ans, une puissance de génie qu'il n'a eue en réalité qu'à cinquante.

On demandait à Puget un dessin, Puget se borna à fournir un dessin. Anne d'Autriche était alors surintendante de la navigation. Le nom de *la Reine* fut donné au vaisseau, et son médaillon occupa la place d'honneur au tableau de la poupe. Nicolas Levrai, maître sculpteur de l'arsenal, exécuta les sculptures. Que Puget ait pris part à l'exécution, je n'y vois rien d'impossible; mais, encore une fois, le jeune ouvrier, qui n'avait jusqu'alors travaillé qu'en sous-ordre à Florence, ne pouvait aussi que travailler en sous-ordre à l'arsenal de Toulon, puisque la place de maître se trouvait prise. Si Puget eût à cette époque, et pendant un espace de temps aussi limité que l'on voudra, occupé, à l'arsenal de Toulon, une position prééminente, les intendants n'auraient pas manqué d'en faire mention dans leur correspondance, lorsque, plus tard, il s'agit en effet de lui donner un rang supérieur à tous les artistes employés jusqu'alors.

Pendant que *la Reine* était sur le chantier, le Père Bougerel nous apprend que Puget « en fit un tableau d'environ douze pieds de long où il faisoit voir trois faces de ce vaisseau, et l'envoya à la reine mère. Il le dessina encore sur le vélin. » Du tableau, point de nouvelles. Quant au dessin, on le retrouve dans l'inventaire dressé après sa mort. Son petit-fils Paul le conserva précieusement. Aujourd'hui il appartient à un amateur de Toulon, M. Malcor, et l'on a pu le voir à l'exposition de Marseille en 1861. Traité sur vélin d'une plume fine et légère, ce dessin représente le vaisseau *la Reine* en mer : dans les mêmes eaux naviguent plusieurs galères, des barques et deux autres vaisseaux, dont l'un montre un arrière richement sculpté. Sur la poupe de *la Reine*, le médaillon d'Anne d'Autriche, vu de profil, au milieu d'un semis de fleurs de lis, occupe la place d'honneur au-dessus de la porte du balcon. Toutefois, la décoration, composée de termes, de génies, de consoles, n'embrasse pas la façade entière et ne descend pas jusqu'à la voûte. Nous sommes loin encore des magnificences qu'étaleront *le Monarque*, *le Sceptre* et tous les vaisseaux construits quelque vingt ans plus tard.

La mort du duc de Brézé, survenue en 1646, enleva à Puget son protecteur. Soutenu un moment à un niveau supérieur par une faveur exceptionnelle, le pauvre ouvrier retomba sur ses pieds. Il fut trop heureux alors de rencontrer un religieux feuillant qui s'en allait en Italie, par ordre de la reine mère, pour y dessiner les monuments et les statues antiques. J'aime à croire que dans cette rencontre, toute fortuite suivant ses historiens, il fut tenu compte à Puget de ce qu'il venait de faire en l'honneur d'Anne d'Autriche, et qu'à défaut d'un ordre, ce motif, plus que tout autre, détermina le feuillant à se l'associer. Ils partirent ensemble, départ inexplicable, si l'on n'admet pas deux choses : d'abord que le vaisseau *la Reine* surpassait de trop peu les modèles alors en usage pour valoir à son auteur l'honneur d'être retenu ; en second lieu, que les avantages faits à ce dernier par l'agent d'Anne d'Autriche étaient de nature à compenser les travaux qu'il pouvait trouver soit à Toulon soit à Marseille.

Rome, c'était toujours le rêve de ce génie encore incertain, qui sentait le besoin de l'étude. Il partit donc, et ce dut être au plus tôt en 1646. Combien de temps dura le voyage? Bougerel dit cinq ou six ans. Nous verrons qu'un document atteste la présence de Puget à Toulon en 1649. Il faut donc réduire de moitié l'assertion de Bougerel. Trois ans, d'ailleurs, c'est assez pour mesurer et dessiner les antiques de Rome, et très-certainement Puget ne s'en tint pas là. Pietro de Cortone vivait encore. Comment passer devant son atelier sans y entrer? Non-

seulement il y entra, mais j'imagine qu'y recevant toujours bon accueil, il y prit racine. C'est alors évidemment que se fit sa véritable éducation de peintre. C'est alors qu'il commença à peindre des tableaux, et entre autres ce *David à qui l'ange apparait*, dont Mariette cite une estampe gravée à Rome par B. Thiboust. Aussi bien son compagnon de voyage ne pouvait lui faire la guerre sur cet article. Il nous paraît vraisemblable de reconnaître en lui ce religieux feuillant que Félibien nomme le frère Joseph, et qui « avoit peint sous Vouet avant que d'aller à Rome, où il se noya dans le Tibre. » Cette fin tragique expliquerait pourquoi il ne reste rien du recueil d'antiquités entrepris par ordre de la reine mère, et pourquoi Puget revint de Rome à Toulon, où l'attendaient des travaux d'un ordre tout à fait secondaire.

En 1649, la communauté de Toulon voulut doter la ville de fontaines publiques. La soif était grande sans doute et le besoin pressant, car on en vit quatre s'élever coup sur coup en différents quartiers. Les deux premières, dites d'Astouin et du Portail d'amont, avaient été baillées à prix fait, en octobre 1648, à Nicolas Levrai et Gaspard Puget, qualifiés tailleurs de pierre. Ils en étaient payés le 22 mars, et dès le 26 ils passaient un nouveau marché pour une nouvelle fontaine à construire sur la place de la Porte-Saint-Lazare. Celle du Portail d'amont portait une statue de Notre-Dame. Sur celle de la Porte-Saint-Lazare, au haut du bassin « rejaillissant en quatres tuyaux, » devait s'élever l'image du saint en pierre de calissanne. Enfin, au mois de juin suivant, les mêmes Nicolas Levrai et Gaspard Puget, qualifiés cette fois « esculteurs, » reçurent la commande d'une figure « d'un saint Louys, pierre de callisaine, avec la couronne, le septre à sa main, avec tous les ornements royeaux bien et deubement travaillés, » pour être placée au-dessus du bassin de la fontaine de la Poissonnerie. Nicolas Levrai, nous l'avons vu, était le sculpteur de l'Arsenal. Quant à Gaspard Puget, il pouvait bien tailler un bassin et dresser un piédestal; mais quand il lui fallut toucher à saint Lazare et à saint Louis, il sentit son insuffisance. Son cadet Pierre venait d'arriver à Marseille, où il manquait d'ouvrage. Il lui fit signe, et Pierre Puget d'accourir. La fontaine de Saint-Lazare, commandée à Gaspard, fut payée le 7 septembre par la communauté de Toulon à Pierre Puget et Nicolas Levrai.

L'auteur du vaisseau *la Reine* fait ici, convenons-en, la figure d'un assez petit garçon. Que sera-ce quand nous le verrons, à la fin de cette même année, descendre à une besogne de barbouilleur? On ne peut qualifier autrement les travaux dont il est question dans l'acte suivant, extrait des minutes d'un notaire de Toulon :

L'an mil six cent cinquante et le troisieme jour du mois de janvier apres midy, estably en personne, pardevant moy notaire et tesmoings, Pierre Puget, maistre paintre de ceste ville de Tollon, lequel de son gré a confessé et confesse avoir receu du recteur de la confrairie Nostre Seigneur Jesus Christ de l'Esglise cathedralle dudit Tollon, et par mains et propres deniers de Pierre Tiran merchand de ladite ville, presant stipullant, la somme de deux cens trente six livres dix sols tournois prezentement en pieces de huit reaux et en bonne monoye realle, numeration faite, sçavoir cent trente livres pour l'escriture faicte par ledit Puget à ladite chapelle et confrairie Nostre Seigneur, et cent livres pour la dorure faicte au cadre dudit tableau le mois de decembre dernier, trois livres pour reste de la peinture du retable, et les trois livres restantes pour fournitures qu'il a faict pour ladite confrairie à l'effect sy dessus...

Le lecteur qui nous suit à travers les fils embrouillés de cette biographie doit se demander de quel artiste nous l'entretenons ici. S'agit-il bien du grand Puget? Quoi! une inscription, un cadre, une couche de couleur sur un retable, sont-ce là les travaux du grand Puget à vingt-huit ans? Mais, dans le *Discours* d'Émeric David, Puget, à ce moment de sa vie, a déjà fait bien autre chose. D'abord il a construit un palais flottant, et « depuis les Ptolémées la Méditerranée n'avait rien vu de si magnifique flotter sur ses eaux. » Il est célèbre dans les deux mondes. Déjà même il a achevé *le Monarque*, ce vaisseau amiral que le duc de Beaufort attendait encore en 1669. « Invité à étudier les édifices des Césars, il voit sa carrière s'agrandir devant lui; il conçoit avec orgueil qu'il peut devenir à la fois peintre, sculpteur et architecte. » Et voilà Phidias, Scopas, Bramante, Michel-Ange, Ghiberti, Donatello, Jean Goujon, invités à lui faire cortége. « Le plan de sa vie est arrêté d'avance. La sculpture en marbre fera son amusement, la peinture son occupation journalière, l'architecture ses délices et sa gloire. » — « Et dans quelle capitale, poursuit l'orateur, ira-t-il composer de vastes machines pittoresques, élever des temples, construire des palais? O puissant effet d'une éducation patriarcale! c'est dans sa ville natale qu'il établira sa demeure. Là où reposent les cendres de ses pères, là est pour lui le monde entier. » Et tout aussitôt voici le panorama qu'on aperçoit de cette demeure : « une mer azurée qui se balance blanchie d'écume..., l'astre du jour qui réchauffe le mâle coloris des campagnes... Du haut des monts parfumés découle à flots vermeils le suc de l'arbre de Minerve. La pomme des Hespérides se dore et mûrit malgré les hivers. Artiste, saisis tes couleurs! les modèles sont devant toi; tu n'as qu'à te livrer aux inspirations de ton génie! »

De ces hauteurs académiques descendre à la quittance que nous venons de citer, quelle chute! Mais non, c'est la vérité, et la vérité n'a jamais tort. Pour moi, je lui trouve une saveur que rien ne peut rem-

placer. Oui, j'aime à voir Puget débutant comme un manœuvre, quêtant partout de l'ouvrage, et bon pour tous les travaux. Il sculpte le bois, il sculpte la pierre : un vaisseau, une statue, rien ne l'effraye. Pour deux cents livres il se fera peintre. C'est dans cette existence besogneuse que se trempent les vrais artistes. Ici, du moins, vous n'avez pas à craindre qu'une prétention littéraire vienne gâter le sentiment plastique. Les discussions sur l'idéal ne sont pas de mise. Il ne s'agit pas d'un mandarin de l'art, il s'agit d'un de ces hommes chez qui la main et la pensée ne font qu'un.

Combien, à vingt-huit ans, ont déjà jeté tout leur feu ! En 1650, Puget n'a pas dit le premier mot de son génie. Remarquons toutefois que la quittance de la confrérie le qualifie maître peintre. Peut-être a-t-il déjà peint quelqu'un de ces tableaux dont parle Bougerel, et dont il ne reste rien. Je me trompe : dans la cathédrale de Toulon il reste la toile, horriblement restaurée, c'est-à-dire abîmée, d'une *Assomption*. Comme nous perdons Puget de vue jusqu'en 1652, il est permis d'attribuer à cette période de deux ans les peintures d'église que l'on voyait à Toulon et aux environs : une *Annonciation* chez les dominicains, un *Saint Félix* chez les capucins. Le père Bougerel cite encore, comme existant de son temps au village de la Valette, près Toulon, un *Saint Joseph agonisant*, un *Saint Hermentaire*, et, au-dessus du maître-autel, un *Saint Jean écrivant l'Apocalypse* ; mais il les cite sur la foi de De Dieu, et Émeric David, qui en parle sur la foi de l'un et de l'autre, ajoute qu'ils ont été consumés par les flammes pendant la Révolution.

A défaut de ces tableaux disparus, il s'en est conservé d'autres, à Marseille et à Aix, qui permettent d'apprécier à sa valeur le talent de peintre de Pierre Puget. Les premiers en date sont ceux qu'il peignit, de 1652 à 1655, pour l'église cathédrale de Marseille. Voici à quelle occasion.

Le 16 janvier 1652, Gaspard Puget, cet *esculteur* que nous connaissons, passait prix fait avec la confrérie du Saint-Sacrement de la Major, c'est-à-dire de la cathédrale de Marseille, pour la construction des fonts baptismaux. Il s'agissait d'une œuvre mixte, maçonnerie, architecture, sculpture, qui devait être exécutée en six mois, moyennant la somme de quatre cent vingt-cinq livres. Ces fonts baptismaux ont subsisté jusqu'en 1856, époque de la démolition de la cathédrale. Ils se composaient d'une cuve circulaire en marbre blanc, placée sous une coupole que supportaient quatre colonnes cannelées. Au fond se trouvait, incrusté dans le mur, un bas-relief en marbre représentant le baptême de Jésus. Mais c'était une adjonction postérieure : le prix fait n'en dit mot. En revanche, il y est

question de deux figures destinées à soutenir la cuve, figures restées à l'état de projet, puisque la cuve reposait sur un simple piédestal. L'ouvrage achevé, — et c'était, au dire de l'historien de la Major [1], un monument d'une forme assez gracieuse, — Gaspard Puget le signa dans l'inscription suivante :

ANO MDCLII. INOCENTIO X SUMO
PONT. REG. LVDO. XIV. STEPH. DE PVGET
EPIS. SEDE. FACTVM. G. P. AVTHORE.

S'il s'en tint aux initiales G. P., ce fut évidemment par ordre, et pour éviter toute confusion entre le nom de l'évêque et celui de l'artisan. La tradition n'avait donc pas tout à fait tort, n'en déplaise à C. Bousquet, quand elle attribuait à Puget les fonts baptismaux de la Major; seulement elle donnait à Pierre ce qui appartenait à Gaspard.

Quoi qu'il en soit, les prieurs de la confrérie, mis en goût par ce début, voulurent compléter la décoration de leur chapelle. Ce qu'on avait épargné sur la sculpture, on le dépenserait en tableaux. C'est alors qu'apparaît Pierre Puget. Son frère Gaspard l'avait probablement appelé à son secours, ainsi que nous l'avons vu faire, lorsque la ville de Toulon le chargea de sculpter ses fontaines. Présenté par lui aux prieurs de la confrérie du Saint-Sacrement, ou, comme ils le disent eux-mêmes, de la luminaire du *Corpus Domini*, le cadet des Puget sut gagner leurs bonnes grâces, et, le 19 octobre 1652, ils passaient prix fait avec lui. Par cet acte, conservé dans les minutes de M[e] Mittre, notaire, Pierre Puget, qualifié « peintre de ceste ville de Marseille, »

Promet de faire et parfaire bien et deubemant deux tableaux avec ses ornemens necessaires quy represanteront, l'un le baptesme du Grand Constantin Empereur, et l'autre le baptesme de Clovis Roy de Franse, pour iceux poser aux deux places vuides quy sont aux deux costez des fons baptismaux, lesquels le S[r] Puget promest avoir faicts et parachevés bien et deubemant entre issy et aux festes de Noel prochain, et c'est moyenant le prix et somme de cent quarante livres que lesdits prieurs promestent luy payer dans un an prochain sans reduit, soubs cette condition toutteffois qu'il soit permis auxdits S[rs] prieurs de pouvoir reffuzer lesd. tableaux en cas qu'ils ne soient tels qu'ils doibvent estre, ce que faisant ils seront deschargés de ladite somme de cent quarante livres.....

J'ai cité le texte même de cet acte, parce que les conditions oné-

1. *La Major*, par Casimir Bousquet. Marseille, 1857.

reuses acceptées par Puget prouvent bien quel petit personnage c'était alors, et en quelle méfiance on tenait son talent. Un délai de deux mois et demi à peine, pour exécuter deux tableaux de près de deux mètres de haut sur presque un mètre de large! Cent quarante livres pour tout salaire! le payement reculé à une année, et le droit de refus laissé à des hommes ignorants! Puget toutefois accepta le marché, tant il avait à cœur de se faire connaître dans sa ville natale. Il se mit à l'œuvre, et, à voir les tableaux, on comprend qu'il n'y épargna pas la peine. Le *Baptême de Constantin* et le *Baptême de Clovis,* aujourd'hui placés au musée de Marseille, ont traversé bien des aventures que je raconterai plus tard. Il ne faudrait pas y chercher ce qui a disparu, la touche vierge du maître. Même au point de vue de la composition et du dessin, on n'y trouve rien de caractéristique, si ce n'est les défauts communs à l'école de Pietro de Cortone, le galbe petit et ramassé des têtes, la proportion courte des personnages. Cependant quelques figures élégantes, telles que l'ange qui descend du ciel, feraient presque reconnaître un contemporain de Poussin. Ce qui me frappe surtout dans ces deux tableaux, c'est la curiosité du costume, phénomène assez rare chez les artistes de l'époque. Dans le *Baptême de Constantin,* Puget a voulu être Romain, et il s'est servi, non sans succès, de ses récentes études d'après les antiques de Rome, témoin une figure de jeune vexillaire qui semble détachée de la colonne Trajane. Dans le *Baptême de Clovis,* il a voulu être Français. Mais, hélas! l'érudition d'alors ne remontait pas jusqu'aux temps mérovingiens. Le xvᵉ siècle pouvait passer, aux yeux de Puget, pour le dernier mot des antiquités françaises, et c'est pourquoi il a représenté Clovis vêtu d'une culotte de satin blanc et Clotilde coiffée d'un turban à aigrette. Une autre particularité digne de remarque, c'est la position de la tête de saint Remi : le peintre l'a montrée en raccourci, pour diminuer par la perspective la hauteur de la mitre, et laisser au visage toute sa valeur, expédient dont il se souviendra plus tard, quand il aura à sculpter la statue de saint Ambroise à Gênes. En un mot, ce serait surfaire les deux *Baptêmes* que d'y voir autre chose que l'œuvre laborieuse d'un débutant. Mais ce débutant touchait à sa trente et unième année, quand il livra à la confrérie du *Corpus Domini,* le 1ᵉʳ septembre 1653, les deux tableaux promis pour les précédentes fêtes de Noël.

La confrérie ne s'en montra que plus rebelle au payement. La dernière quittance est du 1ᵉʳ juillet 1654. Mais l'année suivante, se sentant probablement mieux en fonds, et flattée du succès qu'obtenaient les deux *Baptêmes,* elle demanda à Puget un troisième tableau pour servir de retable à l'autel du *Corpus Domini.* Cette fois elle consentait à

payer la nouvelle œuvre deux cents livres : cinquante livres à la signature de l'acte, et le reste à la livraison. La peinture devait avoir dix pans et demi de haut sur sept pans et demi de large. C'est en exécution de ce prix fait que Puget peignit le *Salvator mundi* que l'on voit également au musée de Marseille, grande toile de 2 mètres 40 centimètres de haut sur 1 mètre 83 de large. Le peintre y a représenté le Sauveur du monde assis sur des nuées, autour desquelles nagent, dans la limpidité de l'air, de gracieuses figures d'anges. C'est le Christ au doux regard, au doux sourire. Sa main droite s'incline vers la terre, sa main gauche montre le ciel. Quoique dégradé encore en certaines parties, car il a suivi la destinée des deux *Baptêmes*, le *Salvator mundi* garde mieux, en même temps que la pensée du maître, l'empreinte de sa main. La couleur en est riche, chaude et transparente, la touche large et souple, le modelé fièrement et grassement accusé. Il n'y a rien là de l'école française. C'est, avec quelques délicatesses de plus, la *vis pictoria* des peintres italiens de l'époque, enveloppée d'un charme tout méridional. Devant cette œuvre, vous pensez certainement au Guerchin, peut-être aux Carrache, un peu aux Vénitiens; mais, faute de pouvoir la rattacher directement à aucune école, vous êtes bien forcé de reconnaître une œuvre personnelle.

Le *Salvator mundi* ne fut achevé, livré et payé que le 30 décembre 1655. Entre cette date et celle du prix fait des deux *Baptêmes*, il s'était écoulé trois ans. Peut-on croire que ces trois peintures remplirent absolument ces trois années, et que Puget, dans l'intervalle, ne fit point d'autres tableaux?

La supposition me paraît inadmissible. En somme, les ouvrages de peinture placés sous le nom de Puget par des actes authentiques ou d'autres documents, par les dires de ses historiens ou par la tradition, s'élèvent au nombre de quarante-cinq. Il en subsiste quatorze. J'en ai vu dix. De plus, deux ont été gravés dans le recueil du cabinet d'Éguilles. Puget peintre s'affirme donc à mes yeux par douze compositions peintes ou gravées, et c'est sur ces douze œuvres que doit porter notre examen. Or, si je les compare entre elles, il m'est impossible de n'y pas apercevoir du premier coup des différences considérables, qui les séparent et les reportent à des époques de sa vie absolument distinctes.

L'exposition de Marseille, en 1861, a mis ce fait hors de doute. On y voyait, groupées à côté l'une de l'autre, cinq toiles aussi dissemblables par le caractère que par l'exécution, le *Salvator mundi*, la *Sainte Famille*, l'*Annonciation*, la *Sainte Cécile* et le *Portrait* de Puget. L'*Annonciation* accuse évidemment un élève de Pietro de Cortone. Le mouve-



L'ANNONCIATION.

Tableau par Pierre Puget.

ment cherche la grâce et tombe dans la manière. En entendant le salut de l'ange, Marie s'est arrêtée au milieu d'une prière ou d'une lecture, et, bien qu'absorbée par un sentiment d'adoration profondément humble, ses mains semblent vouloir ressaisir le livre qu'elles ont laissé échapper. Le ton y est presque mat, comme dans la fresque, le clair-obscur à peu près nul, le coloris se résout en une harmonie blonde et rousse. Au contraire, la *Sainte Famille* offre un ensemble de tons froid, et même un peu aigre, dont la dominante serait un bleu verdâtre. Les demi-teintes ardoisées y abondent. L'intensité des ombres s'amortit par la finesse du clair-obscur. Ajoutez l'individualité des types, un dessin plus svelte, un air de distinction caractéristique, vous songerez malgré vous, non plus aux Bolonais ni aux Romains de la décadence, mais au plus distingué des portraitistes flamands, à Van-Dyck. L'inventaire de Puget atteste en effet qu'il possédait plusieurs copies des grands portraits peints par Van-Dyck à Gênes, et, attendu que l'auteur de ces copies n'est pas désigné, il n'y a nulle témérité à nommer Puget lui-même. De plus, la *Sainte Famille* est un portrait. Au centre du tableau, la Vierge, le corps vu de trois quarts et la tête de face, reproduit les traits de la première femme de l'artiste, A... Boulet. De sa main droite elle soutient, debout sur ses genoux, son fils François. Au fond, saint Joseph, c'est-à-dire Puget, accoudé contre une ruine, contemple le groupe heureux de la mère et de l'enfant. La toile a plus de six pieds de haut sur quatre pieds et demi de large. C'est non-seulement le plus important, mais aussi le plus beau des ouvrages de peinture de Pierre Puget. Pour qui l'a-t-il peint? On ne sait. Du temps de Bougerel, la *Sainte Famille* appartenait aux Boyer de Fonscolombe, grande famille d'Aix : elle appartient aujourd'hui à M. le marquis de Saporta, amateur de la même ville.

C'est également pour la ville d'Aix que fut peinte l'*Annonciation*. En 1679, lorsque parut le livre de de Haitze, les *Curiosités de la ville d'Aix*, elle décorait, avec une *Visitation* qui a disparu, la « belle chapelle de Messieurs, aux Pères-Jésuites. » Mariette nous apprend que les jésuites, dépossédés en 1763, voulurent vendre les deux tableaux. « Messieurs, » c'est-à-dire les congréganistes, réclamèrent, et le parlement leur donna gain de cause. Aujourd'hui l'*Annonciation* se voit, quand elle peut se voir, dans la chapelle du grand séminaire. En l'absence d'un document qui fixe la date de ce tableau, je n'hésite pas à le regarder comme contemporain du *Salvator mundi*. Il aurait été peint vers 1655, tandis que la *Sainte Famille* daterait de six ou sept ans plus tard, 1662 ou 1663, autrement dit du grand séjour de Puget à Gênes.

Il est vrai qu'une telle hypothèse va directement contre les assertions

du père Bougerel. L'historien provençal, se faisant ici l'écho de Tournefort, place en 1657 la maladie à la suite de laquelle Puget, sur le conseil de son médecin et de ses amis, aurait renoncé à la peinture. Et le même historien cite quelques pages plus loin une lettre de Puget à Louvois, écrite en 1683, dans laquelle le grand artiste dit en propres termes : « Depuis environ vingt ans que j'ai quitté le pinceau. » Entre l'affirmation de Puget et celle de son biographe, laquelle choisir? Ou plutôt, peut-on hésiter? Mon hypothèse ne serait donc pas absolument dénuée de vraisemblance.

Il existe d'ailleurs un autre tableau qui rend tout à fait improbable la date assignée par Bougerel à la maladie de Puget. Je veux parler de son portrait, aujourd'hui conservé au musée de Marseille. En 1657, Puget avait trente-cinq ans. Or, il suffit de jeter les yeux sur ce portrait dont nous donnons la gravure, pour se convaincre que c'est celui d'un homme de quarante-cinq ans au moins. Coiffé d'une ample perruque, noblement drapé d'un riche manteau, le port majestueux et le sourire du contentement sur les lèvres, le personnage ainsi représenté n'a rien de commun avec le peintre besogneux que nous venons de voir aux gages des prieurs de la Major de Marseille. C'est Puget dans sa gloire, après ses grands ouvrages de sculpture de Toulon et de Gênes.

Enfin, de l'aveu même du père Bougerel, Puget aurait peint à Gênes, en collaboration avec J.-B. Carlone, le dôme de l'église des Théatins, alors qu'il travaillait à la statue du *Saint Sébastien,* c'est-à-dire vers 1664. Plus tard encore il exécuta pour sa maison de Toulon un plafond représentant les *Parques.* On voit sur quelle base fragile repose l'assertion relative à la maladie de Puget. Je ne parle pas seulement de la date, mais de la maladie elle-même. La lettre à Louvois n'établit qu'un fait, c'est que Puget quitta le pinceau vers 1663. Or, c'est précisément l'époque où son génie de sculpteur se révélait dans toute sa force. Dès lors quel besoin avons-nous de maladie et de médecin? Le mal qui arracha le pinceau des mains de Puget, c'était le bon mal, cette passion du marbre qui dévora sa vie. Seulement, quelquefois encore, il put lui arriver de revenir aux travaux de sa jeunesse et de jeter sur la toile des idées familières auxquelles le marbre refusait sa sublime éloquence.

Il est telle de ces peintures que l'on croirait façonnées par l'ébauchoir ou taillées par le ciseau, tant le modelé s'y accuse en facettes, tant la touche accentue les reliefs et découpe les formes! A coup sûr, celles-là sont l'œuvre d'un sculpteur, et Puget, en 1656, n'était pas encore un sculpteur. Le *Sommeil de Jésus,* que l'on voit au château Borély, près de Marseille, et la *Sainte Cécile,* qui appartient à un amateur de Toulon,

M. Malcor, présentent au plus haut degré ce caractère sculptural. La *Sainte Cécile*, dont on trouvera la gravure à la fin de notre article, est un tableau de chevalet, composé avec goût et empreint d'une grâce simple. Puget n'a peut-être rien peint de plus personnel. Dans le *Sommeil de Jésus*, l'Enfant divin repose nu sur un lit, et la Vierge sa mère, vue à mi-corps, se penche vers lui en l'adorant.

On connaît par les gravures de Coelemans les deux tableaux de Puget qui faisaient partie de la collection Boyer d'Éguilles, à Aix. L'un, qui rappelle le *Sommeil de Jésus*, représente la Vierge Marie, vue à mi-corps, enseignant à lire à son fils. Mariette, le jugeant d'après l'estampe, y voyait une imitation du Corrége, il eût mieux dit du Guerchin. L'autre est un paysage, la *Fuite en Egypte*. Des ruines romaines s'y mêlent à des arbres élégants. Sur le premier plan, au bord d'une rivière, la Vierge assise tient entre ses jambes l'Enfant Jésus debout, et plus loin, derrière des plis de terrain largement étagés, saint Joseph semble appeler un batelier. Il est impossible de ne pas reconnaître, dans ce savant paysage, un reflet du grand Poussin. Or, si Puget, lors de son premier voyage à Rome, en 1641, n'a pu se rencontrer avec l'auteur du *Diogène*, cette impossibilité n'existait plus quand il y revint en 1646. Poussin, désormais fixé à Rome, était à l'apogée de son talent et de sa gloire. Sans doute la *Fuite en Égypte* n'a pas été peinte sous sa dictée, mais celui qui l'a peinte avait certainement vu quelqu'une de ces compositions puissantes où le maître normand associait avec tant de goût la nature et la figure humaine. Seulement Puget dut garder son œuvre jusqu'au moment où ses relations avec Boyer d'Éguilles, postérieures d'une quinzaine d'années, la firent passer dans la galerie du célèbre amateur.

Il resterait à grouper autour de ces peintures d'une authenticité certaine celles que les *on dit* de la tradition, des historiens ou des catalogues placent encore sous le nom de Puget, à commencer par le portrait de sa mère, peint, selon Émeric David, en 1641. Le *David à qui l'ange apparaît*, dont parle Mariette et qui fut gravé à Rome par B. Thiboust, date évidemment de la même époque que la *Fuite en Egypte*. Au séjour de Puget à Toulon, en 1649 et 1650, se rapportent les tableaux peints dans cette ville et à la Valette, ainsi qu'un *Intérieur d'Église* qu'Émeric David dit avoir vu chez M. Magnan de la Roquette, et que M. de Chennevières retrouva chez M. de Sinéty, à Aix. La *Vocation de saint Matthieu*, citée comme appartenant à l'église de Château-Gombert, près de Marseille, serait contemporaine du *Salvator mundi*. Mais le *Saint Jean-Baptiste au désert*, de la galerie du Palais-Royal, le *David tenant la tête de Goliath*, des ventes Bourlat de Montredon, Le

Bœuf et Le Brun, l'*Adoration des Bergers*, de la même vente Bourlat, la *Sainte Famille*, de la vente Dufourny, me paraissent d'un classement plus difficile. J'aime mieux renvoyer au catalogue pour les détails relatifs à ces tableaux. Si je les indique ici, c'est à cause des sujets qu'ils représentent, sujets exclusivement religieux. Parmi les peintures, terminées ou non terminées, que mentionne l'inventaire dressé après la mort de Puget, se rencontrent encore une *Nativité*, un *Christ*, un *Baptême de Notre-Seigneur*, et un sujet biblique, *Jacob et sa Famille*. En dehors de l'inspiration religieuse, Puget n'a peint que quelques portraits, une *Bacchanale* et une *Éducation d'Achille*, portées sur son inventaire, et le plafond des *Parques* dont il décora sa maison de Toulon. Il a donc été, avant tout, un peintre d'église.

Le sentiment religieux que Puget sculpteur exprima avec tant de force ou de tendresse dans ses statues de Gênes est aussi une des qualités distinctives de Puget peintre. Voyez l'*Annonciation*, voyez le *Salvator mundi*, et même le *Sommeil de Jésus*, vous y trouverez une expression de foi humble et simple, bien rare chez ses contemporains. Mais Puget peintre ne sut mettre au service de sa foi que l'arsenal de formes banales où puisaient, depuis les Carrache, tous les ateliers de l'Italie. Et toutefois il conserva toujours, en certaines parties, un caractère individuel. Ses têtes de femmes, la Vierge de l'*Annonciation*, celle du *Sommeil de Jésus*, la *Sainte Cécile*, ont plus de physionomie que de beauté convenue. Les mains sont toujours des portraits. Dans les corps d'enfants que son pinceau caressait avec tant d'amour, toujours quelque détail montre l'étude directe et sincère de la nature.

Ce qui caractérise Puget peintre aussi bien que Puget sculpteur, c'est la vie. Sculpteur, il donne la vie au marbre par la saillie des muscles et l'opposition des lignes. Peintre, il anime la toile par l'opposition des lumières et des ombres. Son modelé vient en avant. Sa peinture est une peinture de haut relief. Dans les lumières, son coloris cherche la force ; dans les ombres, la chaleur. De là, un certain éclat et une harmonie généralement puissante. Mais des notes parfois un peu aigres, c'est-à-dire des tons trop directement reproduits d'après la réalité, et mal fondus, viennent déranger l'équilibre. En somme, les œuvres peintes de Puget présentent des inégalités et des défauts de plus d'une sorte. Il serait puéril de vouloir faire de lui un grand peintre. Il n'eut pas le temps de le devenir. Mais, dans cette forme de l'art aussi bien que dans les autres, son génie se donna carrière. Si l'on voulait ne tenir compte que de ses tableaux et le juger uniquement comme peintre, il faudrait lui réserver une place d'honneur parmi les meilleurs coloristes de l'école française,

et puisqu'il vécut au XVII[e] siècle, c'est à côté de son contemporain Valentin que je voudrais le placer. Seulement, l'un a su conserver le rayon de soleil méridional que l'autre a laissé perdre. Puget est à Valentin ce qu'est au chasselas de Fontainebleau le raisin doré de la Provence.

LÉON LAGRANGE.

(La suite prochainement.)

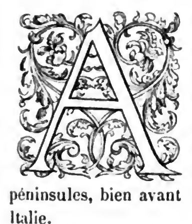


SAINTE CÉCILE, PAR PUGET.

NICULOSO FRANCISCO

PEINTRE CÉRAMISTE ITALIEN, ÉTABLI A SÉVILLE

(1503-1508.)



AVANT de passer en revue les curieux travaux exécutés dans plusieurs monuments de Séville par un peintre céramiste italien qui vint se fixer en Espagne au commencement du XVI[e] siècle, nous allons essayer de montrer par quelques exemples que des rapports artistiques assez fréquents s'étaient établis entre les deux péninsules, bien avant l'épanouissement complet de la renaissance en Italie.

Dès l'année 1381, Jean I[er], roi de Castille et de Léon, recevait à sa cour le peintre florentin Gherardo Starnina, « qui alla apprendre en Espagne, dit Vasari, la courtoisie et l'urbanité : plusieurs de ses ouvrages, d'un bon style et d'une exécution soignée, le firent remarquer de quelques seigneurs espagnols; ils le conduisirent dans leur pays, et le présentèrent au roi, qui l'accueillit favorablement, et qui, très-satisfait de ses travaux, lui accorda de riches récompenses. » Le Starnina séjourna longtemps en Espagne : de retour dans son pays, il peignit l'histoire de saint Jérôme dans l'église del Carmine à Florence, et sous l'influence des souvenirs du pays qu'il venait de quitter, il donna à ses personnages les costumes que portaient les Espagnols de cette époque.

Un autre Florentin, Dello, peintre et sculpteur, fut appelé en Espagne vers la fin du XIV[e] siècle, et se fixa à la cour de Jean II, qui le combla d'honneurs et de richesses; quand il alla lui demander la permission de retourner à Florence, le roi ne se contenta pas de la lui accorder gra-

cieusement, mais encore, pour lui témoigner plus vivement sa gratitude, il le créa chevalier. Dello, poursuivi par les envieux, quitta de nouveau sa patrie pour retourner auprès de Jean II, qui lui continua toujours sa protection. Dès lors, ajoute Vasari, notre artiste vécut comme un seigneur, et ne peignit plus que couvert de vêtements de brocart. Dello mourut en Espagne en 1421, et le roi lui fit élever un tombeau, dont l'épitaphe a été conservée.

A partir de cette époque, les rapports de l'Espagne avec les divers états de l'Italie deviennent plus fréquents. Les marchands florentins établis à l'étranger avaient reçu l'ordre d'envoyer à Florence les artistes les plus habiles et les plus renommés, et nous voyons plusieurs Espagnols venir se fixer en Italie : don Bartolommeo, abbé de San-Clémente, peintre et miniaturiste d'Arezzo, ayant entrepris, vers le milieu du xve siècle, un immense tableau représentant la Vierge planant dans les airs au-dessus du peuple d'Arezzo, se fit aider par un peintre espagnol qui connaissait beaucoup mieux que lui les procédés et les ressources de la peinture à l'huile; il eut encore recours, pour plusieurs autres peintures au talent de cet Espagnol.

Peu de temps après que la renommée des terres cuites émaillées de Luca della Robbia se fut répandue dans toute l'Italie, elle pénétra aussi dans les principaux pays de l'Europe : les marchands florentins en expédiaient de tous les côtés, et pressaient Luca, qui travaillait sans relâche pour satisfaire à tant de demandes. Il envoya au roi d'Espagne, dit Vasari, plusieurs belles figures en ronde bosse, et même quelques ouvrages en marbre.

Les peintures du Pérugin furent connues de bonne heure en Espagne, et sa réputation s'y établit si bien, que plusieurs peintres de ce pays vinrent en Italie suivre ses leçons; l'un d'eux, que les Italiens appelèrent Giovanni, ou lo Spagna, fut le meilleur coloriste de tous les élèves du célèbre peintre de Pérouse; il se fixa à Spoleto, et s'y maria.

Antonio del Pollaiuolo exécuta pour l'Espagne, vers 1480, un grand bas-relief en bronze représentant un combat d'hommes nus, qui fut envoyé dans ce pays, et dont tous les artistes de Florence avaient, suivant Vasari, une épreuve en plâtre dans leur atelier [1].

1. Le musée de South Kensington, à Londres, possède un très-beau bas-relief en terre cuite en forme de carré long, représentant la même composition, et très-probablement moulé sur l'original, M. J. C. Robinson, dans son remarquable catalogue de la sculpture italienne, dit avec raison que ce bas-relief dut être retouché par le maître lui-même. Nous possédons une de ces anciennes épreuves en plâtre mentionnées par Vasari; ce bas-relief mesure 53 centimètres de largeur sur 40 de hauteur, exactement

Un peu plus tard, l'Espagnol Alonso Berruguete, peintre, sculpteur et architecte, contribua pour une très-large part à introduire dans son pays le style de la renaissance italienne; il avait séjourné longtemps en Italie, et on l'avait jugé digne de continuer dans le couvent de San-Giorgio à Florence un tableau de maître-autel que la mort de Filippo Lippi avait laissé inachevé. C'est du Berruguete, sans aucun doute, que veut parler Vasari, quand il cite l'Espagnol Alonso parmi les artistes qui vinrent étudier dans la chapelle des Brancacci les peintures de Masaccio.

Les rapports commerciaux entre l'Espagne et l'Italie n'étaient pas moins étendus, dès le xv[e] siècle, que les rapports artistiques; tout le monde sait que c'est à une île espagnole que les Italiens ont emprunté le nom de leurs majoliques : nous avons cité dans un travail sur les faïences hispano-moresques le témoignage de Giovanni di Bernardi da Uzzano, qui mentionne, dès 1442, les faïences de Majorque comme ayant alors *un très-grand débit en Italie*; vers la fin du xv[e] siècle, l'Italie, de son côté, envoya des cargaisons de faïences en Espagne. Les auteurs espagnols du commencement du xvi[e] siècle, notamment Antonio Beuter et Pedro de Medina, les désignent ordinairement sous le nom d'*obra de Pisa* ou *de Pesaro*, — ouvrage de Pise ou de Pesaro [1].

Nous avons remarqué à Londres, parmi les beaux spécimens de la collection de sir Anthony de Rothschild, deux très-grands plats ovales de faïence d'Urbino, sans doute de la main d'Orazio Fontana; ces plats, qui faisaient partie d'un service, ont été fabriqués pour quelque grand personnage d'Espagne : en effet, ils représentent des scènes de l'*Amadis de Gaule*, ce livre purement espagnol, et les sujets sont indiqués par des légendes en ancien espagnol, reproduisant les titres de divers chapitres du célèbre roman de chevalerie.

Signalons encore une autre pièce également faite à Urbino pour être envoyée en Espagne : c'est une très-grande vasque, la plus belle peut-être qui soit sortie de cette célèbre fabrique, et qui, après avoir été longtemps conservée à l'Escurial, vient d'être exposée dans une des salles basses du *Real Museo* de Madrid.

comme la terre cuite du musée de Kensington : ce rapprochement nous fait connaître d'une manière très-probable les dimensions de l'important bas-relief de bronze que le Pollaiuolo envoya en Espagne, et dont nous ne pensons pas que la trace ait été retrouvée.

1. Pise ne paraît pas avoir jamais été un centre important comme fabrication; mais c'était, sans aucun doute, le lieu d'exportation principal pour les faïences qu'on envoyait d'Italie en Espagne. Nous avons vu dans une pharmacie de la petite ville de Lluch-Mayor (île de Majorque), une pharmacie garnie de faïences de Faenza du xv[e] siècle.

Nous n'abuserons pas davantage de ces rapprochements, que nous pensons de quelque utilité à propos de la curieuse série de monuments que nous allons essayer de décrire, monuments qui nous ont semblé avoir la plus grande importance au double point de vue de l'art en général et de la céramique en particulier.

Le nom de l'auteur des faïences de Séville nous a heureusement été conservé, grâce à l'habitude qu'il avait de signer ses ouvrages : il s'appelait Niculoso Francisco, et ajoutait à son nom tantôt *Italiano*, tantôt *Pisano*; nous connaissons donc sa patrie d'une manière certaine. Parmi ceux de ses ouvrages que nous avons pu découvrir, le plus ancien porte la date de 1503, et le dernier celle de 1508.

On vient de voir que Niculoso Francisco était de Pise; l'examen de ses ouvrages permet de supposer avec les plus grandes probabilités que, avant de venir se fixer à Séville, il avait déjà travaillé soit à Faenza, soit à Caffagiolo. On sait que les produits de ces deux fabriques offrent de grandes analogies entre eux : M. Alfred Darcel, dans son excellente notice des faïences peintes du Louvre, a rendu à cette dernière fabrique son importance, généralement méconnue. Bien qu'on n'en connaisse pas de pièce avec date certaine antérieure à 1507, nous croyons la fabrique de Caffagiolo antérieure à cette date, et il nous paraît permis de supposer que notre artiste, qui était Toscan, dut exercer son art dans une fabrique toscane.

Les ouvrages de Niculoso Francisco que nous avons pu découvrir sont au nombre de quatre; nous les passerons en revue en suivant l'ordre des dates.

ÉGLISE DE SANTA-ANA, A TRIANA.

Cette petite église est une des plus anciennes de Séville : on y voit un tombeau recouvert de ces carreaux de revêtement en faïence émaillée dont les Arabes introduisirent l'usage en Espagne, et que l'on y fabrique encore sous le nom arabe d'*azulejos*. Ces azulejos, de forme carrée et de dix-neuf centimètres sur chaque côté, sont au nombre de huit en largeur sur quatre en hauteur, et forment un tableau représentant un prélat couché et tenant un livre entre ses mains; on lit au-dessus cette inscription en espagnol : ESTA FIGURA I SEPULTURA ES DE MISO LOPEZ (ceci est la figure et la sépulture de monseigneur Lopez); puis la date de 1503 : EN EL AGNO DEL MIL CCCCC III.

Bien que ces azulejos soient remarquables sous le rapport de l'émail et des couleurs, l'ensemble est loin d'atteindre la perfection des autres

ouvrages de Niculoso : le ton général est un peu dur, et le dessin laisse à désirer; l'aspect rappelle celui de plus anciennes faïences de Faenza et de Caffagiolo. Il est probable que ce tombeau est le premier ouvrage que fit Niculoso à Séville, alors qu'il n'était pas encore familiarisé avec les matériaux du pays.

Avant de quitter Triana, disons que ce faubourg de Séville, qui doit son nom à Trajan, a été depuis l'époque romaine le centre d'une grande fabrication de poterie : les deux patronnes de Séville, sainte Justine et sainte Rufine, que les peintres espagnols représentent toujours accompagnées de vases de terre, étaient filles d'un potier qui vivait au IIIe siècle dans le faubourg de Triana. Il n'est pas douteux qu'on y fabriqua au moyen âge, tant sous la domination musulmane qu'après la conquête chrétienne, ces carreaux de revêtement dont on voit encore un grand nombre dans des églises, des palais et des maisons particulières de Séville [1].

Un auteur espagnol, Pedro de Medina, qui écrivait dans la première moitié du XVIe siècle son *Libro de Grandezas y Cosas memorables de España*, donne des détails fort curieux sur la fabrication des faïences à Séville. Voici la traduction du chapitre XXII de cet ouvrage :

« De Triana, faubourg de Séville, et des choses mémorables qu'il ren- « ferme. En ce lieu de Triana, on fait beaucoup et de très-belles faïences « (*losa*), ou terres émaillées, blanches, jaunes et de toutes sortes; il y a « près de cinquante boutiques où elles se fabriquent, et d'où elles sont « expédiées dans beaucoup de pays.

« On fait aussi dans ce faubourg beaucoup d'*azulejos* très-jolis, très- « variés pour la couleur et le travail, et des figures en relief peintes. On « envoie de grandes quantités de ces aluzejos dans beaucoup de direc- « tions. Il y a une fabrique de Triana qui paye à elle seule sept mille « ducats de loyer par an [2]. »

Il est facile de comprendre que l'artiste italien dut trouver dans les nombreuses fabriques de Triana tous les matériaux nécessaires, et qu'il put en peu de temps faire de rapides progrès : nous allons en voir la preuve dans ses peintures de l'Alcazar.

1. Plusieurs anciennes mosquées de Séville ont été transformées en églises : on y voit encore de très-curieux azulejos qui remontent certainement au delà de l'année 1248, époque de la prise de Séville par saint Ferdinand. La Casa de Pilatos, ancien palais arabe, renferme plusieurs salles revêtues, jusqu'à quatre mètres de hauteur, de très-beaux azulejos; on en remarque aussi un grand nombre à l'Alcazar.

2. On fabrique encore aujourd'hui à Triana des poteries grossières.

LA CAPILLA DE AZULEJOS (LA CHAPELLE DE FAIENCE), A L'ALCAZAR DE SÉVILLE.

L'Alcazar de Séville, commencé sous la domination musulmane, fut restauré et augmenté dans le style de l'Alhambra par Pierre le Cruel (1363); vers le commencement du XVI[e] siècle, Ferdinand et Isabelle y firent élever de nouvelles constructions, et notamment une petite chapelle au premier étage, connue sous le nom de Capilla de Azulejos [1]. Tout le fond de cette chapelle est occupé par un autel large d'un peu plus de trois mètres, dont le devant et le retable sont entièrement revêtus de carreaux de faïence; cet autel et la façade de Santa-Paula, dont nous parlerons bientôt, sont les chefs-d'œuvre de Niculoso Francisco; nous ne craignons pas d'ajouter qu'il n'existe en aucun pays, pas même en Italie, un monument de ce genre égal en beauté et en importance.

Sur le devant de l'autel, un tableau du plus beau style de la renaissance italienne représente deux personnages chimériques affrontés, dont le corps est terminé par une volute feuillagée d'où sortent des cornes d'abondance soutenues par des animaux fantastiques; les deux personnages tiennent des torches d'une main, et supportent de l'autre une couronne de fleurs et de fruits où l'on remarque des grenades, allusion à la récente conquête du royaume moresque. Cette couronne encadre un sujet représentant l'Annonciation : à côté de la Vierge est placé le vase à deux anses d'où sort un lis, et dont la panse porte l'inscription : AVE, MARIA. En haut du tableau se voient de chaque côté, dans un écusson, les *flèches* et le *joug,* espèce de rébus faisant allusion aux initiales de Ferdinand et d'Isabelle. Ces initiales, l'F et l'Y, sont peintes sur deux de ces élégants écussons échancrés comme un chanfrein, si fréquemment employés à la fin du XV[e] siècle en Italie, où leur forme les a fait appeler *a testa di cavallo;* les ornements de ce tableau nous paraissent rappeler les élégantes compositions de Nicoletto de Modène [2].

Le retable se compose d'un grand tableau carré à cintre surbaissé, qui occupe le fond, et de deux parties saillantes peintes dans le même style que le tableau que nous venons de décrire; à droite, les flèches, et

1. C'est dans la *Capilla de Azulejos* que Charles-Quint épousa l'infante Isabelle de Portugal.

2. Les flèches et le joug sont figurés sur un très-grand nombre de monuments contemporains de monuments catholiques : la première lettre du mot *Flechas* est aussi la première du nom de Ferdinand et l'Y de Yugo (joug) est l'initale d'Ysabel.



DEVANT DE L'AUTEL DE LA CAPILLA DE AZULEJOS, A SÉVILLE

Peinture sur faïence, par Niculoso Francisco.

à gauche, le joug avec la célèbre devise *tanto monta*, sont encadrés par des guirlandes de fleurs, et entourés d'oiseaux, d'enfants, d'animaux chimériques se jouant au milieu de rinceaux; des vases, des mascarons feuillus, des dauphins, des cornes d'abondance, des bucranes, des guirlandes de perles complètent cette élégante ornementation, que les artistes italiens du xve siècle empruntaient à l'antiquité, et qu'ils savaient rajeunir avec tant de grâce.

Le tableau qui forme le fond du retable représente la Visitation : il présente, sous le rapport du style, le plus frappant contraste avec les parties que nous venons de décrire; ici, en effet, rien d'italien : la composition, qui contient neuf figures, a un caractère tudesque très-prononcé, et paraît empruntée à quelque peintre allemand de l'école d'Albert Dürer; les têtes, d'une expression bizarre et un peu dure, font penser aux gravures de Martin Zagel. Ce tableau, dont les figures ont à peu près la moitié de la grandeur naturelle, est encadré d'une large bordure, également composée de carreaux de faïence, et représentant l'arbre de Jessé. Dans une banderole placée au bas du tableau se lit la signature du peintre en caractères romains :

NICULOSO. FRANCISCO.
ITALIANO. ME FECIT.

Là, plus haut, à gauche, la date de 1504 est ainsi exprimée :

AGNO DEL
MIL CCCCCIIII [1].

Les principales couleurs employées sont celles qu'on trouve dans les plus anciennes faïences de Faenza et de Caffagiolo : le bleu, l'orange foncé, le jaune, le violet et le vert; comme dans ces faïences, le dessin est indiqué par un trait en bleu foncé.

Quant aux différences de style qu'on remarque dans la *Capilla de Azulejos*, nous pensons que Niculoso, qui a suivi dans la partie purement ornementale les traditions de son pays, aura exécuté les compositions d'après des dessins ou des gravures d'artistes allemands ou des Pays-Bas, dont un certain nombre, principalement des enlumineurs et des peintres verriers, étaient établis en Espagne à son époque [2].

1. On remarquera que l'artiste a donné à son nom la forme espagnole, Francisco, au lieu de Francesco; quant au mot *agno*, c'est l'espagnol *año*, écrit suivant la prononciation italienne.

2. La bordure représentant l'arbre de Jessé rappelle beaucoup les miniatures des manuscrits du xve siècle.



PEINTURE SUR FAÏENCE, PAR NICULOSO FRANCISCO.

LAS MONJAS DE SANTA-PAULA.

Le couvent des religieuses de Sainte-Paule est situé dans un faubourg de Séville rarement visité par les touristes; il fut fondé vers la fin du xve siècle par doña Ysabel Enrriquez, marquise de Monte-Mayor, qui descendait des rois d'Espagne et de Portugal.

Au-dessus de la porte d'entrée, surmontée d'une ogive, d'une forme écrasée particulière à l'Espagne, se voit, encadré dans une large bordure de briques de deux couleurs, un tableau formé d'azulejos, mesurant environ un mètre soixante centimètres de large sur deux mètres de hauteur. La sainte, nimbée et vêtue d'un long manteau, est représentée tenant un livre entre les mains, sous un élégant portique au fond duquel s'élèvent quatre cyprès; de chaque côté se lit l'inscription : Santa-Paula; aux pieds de la sainte, on voit dans un grand écusson les armes de Portugal, celles d'Espagne et celles de la fondatrice. De chaque côté, une élégante bordure est ornée de ces *trofei,* si fréquemment répétés depuis sur les faïences italiennes : ce sont des casques, des boucliers, des cuirasses, des tambours, des voulges, des haches et autres instruments guerriers reliés entre eux par d'élégants nœuds de ruban; au milieu de deux cartouches, à droite et à gauche, se lit la date, ainsi figurée 15.4, un point remplaçant le zéro.

PORTAIL DE L'ÉGLISE DE SANTA-PAULA.

Nous arrivons à un monument plus beau et plus important encore que ceux que nous venons d'examiner : c'est un portail dont la partie supérieure est revêtue de faïences; ce portail est surmonté de l'ogive surbaissée en usage dans la seconde moitié du xve siècle; le tympan est recouvert d'azulejos du plus beau style représentant des ornements qui rappellent d'une manière frappante les belles nielles italiennes du xve siècle; on y voit, comme dans la *Capilla de Azulejos*, deux écussons où sont figurés les emblèmes de Ferdinand et d'Isabelle la Catholique; la signature de l'artiste, Niculoso Pisano se trouve dans deux écussons séparés. Le milieu du tympan est occupé par un grand écusson de marbre blanc aux armes d'Espagne, supporté par un grand aigle aux ailes éployées du plus beau caractère.

La voussure qui encadre le tympan est en briques non émaillées, de deux couleurs, et est surmontée d'une seconde voussure en azulejos, large de plus d'un mètre; ces azulejos, d'un style très-remarquable, rap-

pellent, comme ceux du tympan, les plus belles nielles italiennes du XVe siècle; ce sont encore des satyres adossés, des animaux chimériques, des cornes d'abondance, des mascarons, des bucranes et autres caprices purements païens, très-usités en Italie depuis près d'un demi-siècle, mais qui, transportés sur la façade d'un couvent durent paraître à Séville une innovation des plus hardies, et contraire aux traditions d'ascétisme de la vieille Espagne catholique. Voici l'inscription que nous avons relevée sur un des azulejos de la voussure : NICULOSO FRANCISCO. ITALIANO. ME. FECIT. IN. EL. AGNO. DEL 15.4. Plus bas, dans un cartouche, nous avons relevé la date de 1508. — Il est donc probable que l'artiste mit quatre ans à exécuter les azulejos.

La peinture seule pourrait rendre le merveilleux effet décoratif de cette grande façade où les faïences se détachent de la manière la plus harmonieuse sur un fond de brique de deux couleurs; les ornements, qui rappellent toujours les faïences de Faenza et de Caffagiolo, sont en jaune, bleu, blanc, vert, sur un fond général orange d'un ton très-chaud. Mais si notre étonnement fut grand la première fois que nous vîmes un monument de cette importance, il augmenta encore à la vue de sept bas-reliefs appliqués sur la voussure : ces bas-reliefs, qui offrent la plus grande analogie avec ceux de Luca della Robbia, sont en terre cuite entièrement émaillée de diverses couleurs, et entourée d'une couronne de fruits et de feuilles, également émaillée; le style et le modelé sont très-remarquables, et présentent les mêmes émaux que les bas-reliefs du célèbre sculpteur florentin.

Un grand encadrement rectangulaire, qui surmonte l'ogive, est entièrement revêtu d'azulejos dont la peinture représente le ciel avec quelques nuages [1]; sur ce fond se détachent quatre anges en ronde bosse, en terre émaillée, également dans le style de Luca della Robbia : deux sont vus de face, et reposent sur des consoles en faïence à reflets métalliques; les deux anges supérieurs supportent deux grands cadres rectangulaires formés de quatre azulejos également à très-beaux reflets métalliques beaucoup plus grands que les autres, où le monogramme du Christ est figuré en relief, en caractères gothiques d'une forme particulière, tels qu'on les remarque assez fréquemment sur les plats hispano-moresques de cette époque. L'édifice est surmonté d'une frise, également en terre cuite émaillée, représentant alternativement des anges aux ailes éployées et des flambeaux renversés comme on en voit fréquemment dans les monuments du XVe siècle en Italie.

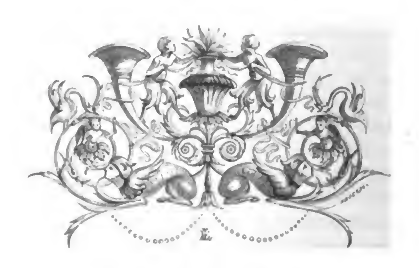
1. La partie du portail revêtue de faïences mesure environ cinq mètres de haut sur sept de large.

Les terres cuites émaillées en relief que nous venons de signaler sont-elles de Niculoso Francisco? Nous sommes porté à le croire; beaucoup d'artistes italiens de ce temps étaient à la fois peintres et sculpteurs, et nous avons vu, par le passage de Pedro de Medina, qu'on faisait à Séville des figures de ronde bosse en terre émaillée.

Quant aux parties ornées de reflets métalliques, nous pensons qu'elles sont également de fabrique sévillane : nous avons montré ailleurs que les reflets métalliques se faisaient dans beaucoup de villes d'Espagne; aucun document, il est vrai, ne nous prouve qu'on en fit à Séville, mais nous en avons remarqué de si beaux et de si nombreux échantillons contemporains incrustés dans les salles de la *Casa de Pilatos*, qu'il nous paraît vraisemblable que les fabriques de Triana durent mettre en pratique ce genre de décoration comme alors dans la plupart des provinces espagnoles.

Tels sont les curieux monuments que nous avons observés à Séville. Niculoso Francisco y laissa-t-il d'autres travaux? Nous le pensons, bien que nos recherches n'aient pas abouti à d'autres découvertes; quoi qu'il en soit, nous sommes heureux d'avoir pu signaler à l'admiration des amateurs, des monuments jusqu'ici restés inaperçus, et dont nulle part, nous le répétons, on ne saurait trouver l'équivalent.

J.-C. DAVILLIER.



ORNEMENT DU PORTAIL DE SANTA-PAULA

L'ENSEIGNEMENT

DES

ARTS INDUSTRIELS

AVANT LA RÉVOLUTION.



Les expositions universelles de Paris et de Londres, et la grande enquête qui les a suivies, ont mis à l'ordre du jour une question grave, celle de savoir s'il ne conviendrait pas d'organiser un enseignement spécial au profit de ces industries privilégiées qui empruntent aux arts le secret de leur force et la raison de leur élégance. Cette question, les Anglais l'ont résolue en partie : ardents à accepter l'invitation que nos grands-pères leur adressaient à Fontenoy, ils ont tiré les premiers, sachant que le temps a son prix, et qu'il est toujours prudent de prendre l'avance. Ils ont créé le musée de South-Kensington, cette vaste école de l'art ornemental où l'enseignement est libéralement donné sous toutes les formes possibles; ils ont organisé ces *travelling collections*, musées ambulants qui vont de ville en ville porter des leçons éloquentes et de

jour en jour mieux comprises. La *Gazette des Beaux-Arts* a, bien des fois déjà, entretenu ses lecteurs de cette institution féconde; elle en a parlé sans envie, mais avec le vif désir de voir la France suivre un aussi heureux exemple, et essayer, à son tour, de mettre obstacle aux envahissements du mauvais goût en donnant un guide aux fantaisies désorientées. Ce vœu, on le sait, va recevoir satisfaction : le musée qui s'organise à la place Royale, et dont M. Jacquemart annonçait récemment la création [1], est, à notre avis et dans notre secrète espérance, le commencement d'une grande œuvre de progrès et de lumière. L'incubation a été laborieuse et lente, mais enfin l'idée est mise au jour; elle est née dans une chaude atmosphère de dévouement, sous un gai rayon de jeunesse et de liberté, et nous croyons qu'elle grandira.

Mais il n'entre pas dans nos visées de redire aujourd'hui ce qui a été dit hier et de célébrer la naissance de l'*Union centrale des arts appliqués à l'industrie*. Notre ambition serait d'essayer, à propos du fait nouveau qui vient de se produire, une sorte d'étude rétrospective et de rechercher ce qu'était dans le passé l'enseignement de l'art industriel, à quelle école se formaient ces bons ouvriers du métal et de la dentelle, de la terre cuite et de la soie, dont les créations étaient et sont encore la décoration de nos demeures, la parure de nos femmes, le luxe et l'enchantement de la vie. Il nous a semblé que cette étude, purement historique, pouvait n'être pas sans intérêt pour ceux qui s'occupent aujourd'hui de la question d'enseignement professionnel : quelques notes recueillies autrefois, quelques faits curieux récemment retrouvés serviront de base à notre travail, dont nous devons, selon nos habitudes prudentes, prier le lecteur de vouloir bien pardonner les lacunes, l'histoire étant décidément sans limites et par cela même toujours à compléter et à refaire.

Il n'est jamais venu à l'esprit de personne que les créations de l'art industriel aient pu être, dans le passé, le produit hasardeux d'une fantaisie sans règle et sans étude. L'ornement a sa loi; il est fait de calcul autant que d'inspiration, et la combinaison est son essence. Les artistes d'autrefois le savaient bien. Qu'on étudie un meuble de luxe, un tapis, un bijou, un vase, le choix des formes ou des couleurs, le système décoratif, la finesse ou la liberté de l'exécution, tout, dans la création du moindre des objets que nous admirons, implique un art préexistant, une initiation, un enseignement. Et, en effet, l'école étant autrefois l'atelier, la grande forme de l'enseignement, jusqu'à la révolution, ce fut l'apprentissage.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*; Tome XVII, p. 507.

L'ancienne société n'avait pour la liberté aucune aversion systématique, mais elle lui préférait autre chose, et volontiers elle la reléguait au second rang. Son rêve était ailleurs : elle cherchait la discipline, et, satisfaite d'avoir assuré le bien-être de quelques groupes, elle ne se souciait pas trop de savoir si l'intérêt individuel n'était point froissé dans le mécanisme de sa hiérarchie qui, même après l'abolition du fief, demeura si longtemps féodale. De là, la forme aristocratique donnée aux corps de métiers, aux jurandes, aux maîtrises, inventions très-douces à ceux qui faisaient partie de la corporation privilégiée, mais infiniment dures à ceux qui n'y pouvaient entrer. On avait, à dessein, fait la porte étroite, et il n'était pas aisé d'en franchir le seuil. Et, d'abord, le nombre des maîtres était limité dans la plupart des métiers; il fallait faire un apprentissage qui, quelquefois, était fort long (sept ans pour être lapidaire, six ans pour être menuisier, huit pour être orfévre, etc.); puis on devait, dans certaines corporations, attendre, en qualité de compagnon, qu'une maîtrise fût vacante; il fallait enfin faire le chef-d'œuvre, et, si l'on était admis, payer le droit de maîtrise qui s'élevait souvent très-haut, 600 livres chez les brodeurs, 800 chez les couteliers, 900 chez les potiers d'étain, 1,200 chez les fondeurs en métaux. Mais j'essayerai vainement de donner ici la loi générale, car, il y avait entre les divers métiers bien des différences; les exceptions sont innombrables, et les singularités ne se comptent pas : ainsi les apprentis doreurs, les selliers, d'autres encore, ne payaient qu'une partie du droit de maîtrise, s'ils épousaient la fille ou la veuve d'un maître. Dans bien des cas, cette tolérance apparente était une sévérité de plus. Le caractère général des statuts des corporations diverses est d'ailleurs rigoureux, hostile à ceux qui sont jeunes, implacable à ceux qui sont pauvres. Partout, même dans les métiers qui semblent faciles, le luxe des précautions est extrême : pour être reçu paveur, — je prends mes exemples dans toutes les industries, — il faut subir un apprentissage de trois ans, payer le brevet de 24 livres, la maîtrise de 800 livres, et faire le chef-d'œuvre! Qui le croirait? pour exercer, sous Louis XV, la profession de bouquetière, il fallait avoir, avec un capital de 530 livres, quatre années d'apprentissage, et « deux ans de service chez les maîtresses ». Et c'est pour cela, sans doute, que tant de charmantes filles, au lieu de payer si cher le droit de faire des bouquets, aimèrent mieux entrer dans une corporation plus libre, où la grâce servait de brevet : un calcul très-simple leur avait démontré qu'il était moins coûteux de recevoir des fleurs que d'en vendre.

Quoi qu'il en soit, dans les divers règlements qui restèrent en vigueur jusqu'aux dernières années du XVIII[e] siècle, il y a, au milieu de notables

différences, une exigence pareille, l'apprentissage. Nous ne le condamnons pas : l'art industriel lui a dû, dans le passé, une partie de sa force; car celui-là seul qui savait son métier pouvait devenir maître. L'apprentissage était un véritable contrat qui, le plus souvent, se passait par-devant notaire : dans quelques-uns de ces actes, dans ceux du XVII[e] siècle notamment, il est dit que l'apprenti entre « au service » du patron. Nous croyons, qu'en bien des cas, le mot a été littéralement exact : l'apprenti est d'ordinaire un garçon de treize à quatorze ans, il se lève de grand matin, il fait la toilette de l'atelier, et, comme il a le pied léger, il est un peu le commissionnaire de son maître. Mais il est aussi son élève : dès qu'il peut tenir le marteau, le burin ou l'aiguille, il met la main à l'œuvre, et, en voyant faire, en faisant lui-même, il apprend peu à peu le métier. Ici le travail manuel tient lieu de toutes les théories. Ce système était-il bon? je n'ose le dire; je sais seulement que, pendant des siècles, il a été jugé suffisant; je sais que l'apprentissage a été le grand pivot sur lequel a tourné l'enseignement des arts industriels.

Toutefois, il vint un temps où l'on essaya de compléter ces méthodes naïves par des leçons qui, sans être beaucoup meilleures, échappaient à l'arbitraire du patron et semblaient révéler une sorte de système.

Le début, dans cette voie, fut imparfait et timide. Au XVI[e] siècle, au moment où la France a fait le rêve de devenir une Italie, je crois voir se formuler une vague idée d'enseignement professionnel, — mais pour une industrie seulement, — dans l'organisation donnée par Henri II aux travaux qui s'accomplissaient à l'hôpital de la Trinité. Cet hôpital, on le sait, était un lieu d'asile pour les orphelins et les enfants trouvés : on les appelait, à cause de leur costume, les *Enfants-Bleus*. La charité publique n'avait pas attendu Vincent de Paul pour donner un gîte à ces pauvres oiseaux tombés du nid maternel sur le pavé de la grand'ville; elle fit davantage : elle voulut, en leur apprenant un métier, les mettre en mesure de gagner leur vie : le roi imagina de faire enseigner aux *enfants bleus*, un art, très-apprécié alors, la tapisserie. Les provinces flamandes avaient, depuis longtemps, le monopole de cette splendide industrie : il n'était pas mauvais assurément que la France s'y essayât à à son tour. Il y eut dès lors aux Enfants-Bleus une pépinière de petits tapissiers, et cet enseignement n'était pas une médiocre aubaine pour ces orphelins, car, arrivés à l'âge d'homme, ils étaient considérés comme fils de maîtres, et, à ce titre, ils pouvaient, sans bourse délier, parvenir à la maîtrise. Reconnaissons-le d'ailleurs : dans l'enseignement donné aux pensionnaires de la Trinité, il n'y avait aucune place pour le dessin,

pour l'étude des colorations, pour tout ce qui rattache la tapisserie à l'art; on y faisait de bons ouvriers, voilà tout : Henri II se borna à changer la forme de l'apprentissage et à lui assurer de précieuses immunités, sans en modifier le principe, qui était et qui resta longtemps le travail manuel.

Henri IV, qui prit d'excellentes mesures pour favoriser l'essor des industries françaises, ne paraît pas s'être occupé beaucoup de l'enseignement des arts qui s'y rattachent. Louis XIII, au contraire, semble s'être souvenu de ce que Henri II avait fait pour les Enfants-Bleus, et, comme lui, il voulut hâter les progrès de la tapisserie : il est remarquable que lorsque Pierre Dupont et Simon Lourdet obtinrent, par l'arrêt du Conseil du 17 avril 1627, le privilége de la manufacture « des tapis, ameublements et ouvrages du Levant » (c'était la manufacture de la Savonnerie), ce privilége ne leur fut accordé qu'à la condition qu'ils instruiraient dans leur art une centaine d'enfants que devaient leur confier les administrateurs des hôpitaux de Paris. Après un apprentissage de six ans, ces enfants pouvaient obtenir la maîtrise sans être astreints au chef-d'œuvre. C'était, on le voit, confirmer au profit de nouveaux venus le privilége accordé, au siècle précédent, aux jeunes pensionnaires de la Trinité[1].

L'idée d'un enseignement général et systématique n'était pas mûre encore. Elle ne se formula véritablement que sous Louis XIV; et, en effet, ce n'est qu'au mois de novembre 1667, dans l'édit relatif à l'établissement de la manufacture des Gobelins, que Colbert posa nettement le principe de la création d'une école pour les arts industriels.

Ceux qui ne vivent que dans le présent sont trop disposés à ne voir dans le grand établissement organisé par le ministre de Louis XIV qu'une fabrique de tapis et de tapisseries. Les Gobelins étaient tout autre chose. Sans rappeler les considérants qui précèdent l'édit de 1667, il suffit de citer d'abord l'article 1er qui stipule qu'il sera placé sur la principale porte de l'hôtel « un marbre sur lequel seront inscrits les mots : *Manufacture royale des meubles de la Couronne.* » Et ici le mot « meuble » doit être entendu dans un sens très-large. S'il y avait des tapissiers aux Gobelins, il y avait aussi des peintres, des sculpteurs, des orfèvres, des ébénistes, des fondeurs, des mosaïstes travaillant à la manière des Florentins, et bien d'autres ouvriers « habiles en toutes sortes d'arts et métiers. » Le splendide mobilier de Versailles sortit en grande partie de cet atelier encyclopédique; on y fabriquait des cabinets incrustés de métal, des balus-

[1] Ces derniers faits sont empruntés à la savante notice de M. Lacordaire sur la manufacture des Gobelins (1853).

trades d'argent, des tapisseries, des garnitures de cheminées, de la vaisselle d'or, des lits, des fauteuils : on y fit même un magnifique carrosse « pour régaler le Grand-Mogol. » Mais allons tout de suite au fait qui nous touche : les Gobelins étaient mieux qu'une vaste manufacture, ils étaient une école.

D'après l'article 6 de l'édit d'organisation, le roi veut qu'il soit entretenu à ses dépens dans la manufacture soixante enfants dont le choix est confié au surintendant des bâtiments.

L'article 7 doit, en raison de son importance, être cité tout entier :

« Seront les enfans, lors de leur entrée en ladite maison, mis et placés dans le séminaire du directeur, auquel sera donné un maistre peintre sous luy, qui aura soin de leur éducation et instruction, pour estre ensuite distribuez par le directeur et par luy mis en apprentissage chez les maistres de chacun des arts et mestiers, selon qu'il les jugera propres et capables. »

Ce texte curieux montre que la question d'instruction professionnelle avait fait, avec Colbert, un pas immense. Un grand principe y est nettement posé : l'enseignement général du dessin précède l'enseignement spécial d'un métier. A leur entrée dans le *séminaire* du directeur, les enfants sont confiés à Lebrun qui leur met le crayon à la main, les pousse aussi loin que possible dans cette étude, consulte leur vocation naissante; puis, lorsque leurs aptitudes commencent à se préciser, les élèves passent dans l'atelier du maître qui pourra le mieux développer leurs qualités personnelles et ils deviennent, selon la loi de leur nature, orfévres, ébénistes, tapissiers, lapidaires. L'école des Gobelins va évidemment plus loin que celles de la Trinité et de la Savonnerie, et Colbert a entrevu la grande théorie moderne qui, subordonnant l'étude de la spécialité à celle de la synthèse, enseigne que l'ornement est une des branches de l'art.

Inutile d'ajouter que les enfants choisis par le surintendant des bâtiments jouissaient de précieux priviléges. Après un apprentissage de six ans et quatre années de service chez un des artistes de la manufacture, ils pouvaient, à Paris ou dans toute autre ville du royaume, ouvrir un atelier ou une boutique « sans aucun frais » et sans faire de chef-d'œuvre. Un séjour de dix ans aux Gobelins leur avait conquis la maîtrise.

Nous manquons de détails précis sur les destinées et sur les résultats de l'école si intelligemment ouverte par l'édit de 1667. Mais nous savons que rien n'est éternel en ce monde, qu'une idée périt quelquefois avec celui qui l'a mise au jour, et nous croyons que l'école créée par Colbert et organisée par Lebrun changea de caractère après la mort du ministre et celle du premier peintre du roi. Elle commença à dégénérer sous Mignard.

Sans doute, les comptes des bâtiments mentionnent, en 1691, le payement d'une indemnité à trois professeurs, Tuby, Coyzevox et Leclerc « pour le soin qu'ils ont de l'académie des Gobelins, poser le modèle et instruire les élèves »; sans doute, Verdier leur fut associé l'année suivante; mais quoi! dessiner exclusivement d'après le modèle ou d'après l'antique, ce n'est plus là tout à fait ce que Colbert avait rêvé, c'est trop déjà, et, — les mots eux-mêmes le disent, — l'école est sur une pente fatale, elle va devenir une académie.

Bientôt les difficultés du temps et la pénurie du trésor compromirent l'existence de l'institution naissante. Au début du règne de Louis XV, sous la surintendance du duc d'Antin, il n'y avait guère plus aux Gobelins, ni académie, ni école. Aussi, lorsque M. Orry prit possession du service des bâtiments, en 1736, il essaya de rétablir, à la manufacture royale, l'enseignement qui périclitait. Mais cet enseignement, confié à un artiste douteux, — le fade Leclerc des Gobelins, — retomba dans les errements académiques. Ces tristes méthodes portèrent leurs fruits : en voulant à toute force faire des sculpteurs et des peintres, on cessa de créer des ouvriers, et, le *séminaire* rêvé par Colbert et Lebrun n'étant pas peuplé de bons apprentis, on arriva, vers 1749, à une décadence tellement menaçante que l'administration fut obligée de faire venir des tapissiers des manufactures de Flandre, de Beauvais et d'Aubusson. Quant aux orfèvres, aux ébénistes, aux ouvriers des autres industries, il n'en était pas besoin, car la manufacture s'était spécialisée; on n'y faisait plus que de la tapisserie. L'école réorganisée par M. Orry, en dehors de toute idée d'art industriel, se traîna, languissante et inutile, pendant tout le dix-huitième siècle [1]. Elle faisait double emploi avec celle de l'académie royale, et bientôt il devint évident pour tous qu'elle ne répondait plus aux besoins du temps.

Il s'était produit, dès le commencement du dix-huitième siècle, un mouvement qui, même avant D'Alembert et Diderot, révéla l'esprit d'une époque dont le suprême effort devait se résumer dans l'*Encyclopédie*. On pourrait signaler plus d'une tentative curieuse pour rapprocher la théorie de la pratique, pour concilier, dans une entente commune, les hommes de la pensée avec ceux de l'exécution. A ce point de vue, il n'est pas inutile de rappeler la *Société des arts*, fondée en 1730, sous le

[1] Elle existait encore au moment de la Révolution. Supprimée en 1792, elle fut réorganisée peu après, mais sans profit pour les arts industriels. « Une école de dessin, dit Landon dans son *Almanach de* 1804, est établie près de cette manufacture pour l'instruction des artistes ouvriers. M. Belle, peintre, est professeur à cette école depuis plus de quarante ans. »

patronage du comte de Clermont. Nous possédons les statuts de cette association qui avait pour but principal le progrès des sciences appliquées et des arts utiles[1]. Parmi les *associés*, dont le nombre demeurait fixé à cent, il devait y avoir trois architectes, deux peintres, deux sculpteurs, deux orfévres, deux graveurs, un verrier; les autres membres étaient des médecins, des géographes, des mécaniciens, des savants de toutes sortes ou des entrepreneurs de manufactures. La société devait se tenir au courant des progrès réalisés, faire des lectures, publier un bulletin, former une bibliothèque, une collection de dessins relatifs aux machines ou aux inventions nouvelles. C'était une académie au petit pied et presque un commencement de Conservatoire des arts et métiers. Le désir d'être utile et d'entrer de plus en plus dans les voies de la pratique perce dans chaque article des statuts.

La Société des arts n'est pas restée à l'état de projet. Germain Brice nous apprend qu'elle siégeait à l'hôtel du Petit-Bourbon, et que ses séances avaient lieu le dimanche et le jeudi. « Peu d'académies, ajoute-t-il, ont eu des commencements plus heureux que celle-ci, et le prince qui la protége n'épargne ni soins ni dépenses pour la rendre recommandable par le mérite des associés et par l'utilité de leurs travaux. » Nous avons donc cru devoir mentionner la Société des arts, non qu'il y ait dans ses statuts le germe d'une école proprement dite, mais parce qu'on y peut voir une tentative de fusion entre ceux qui étudient et ceux qui produisent, et surtout parce qu'on y trouve l'idée, qui se formulait pour la première fois, de la création d'une bibliothèque spéciale et d'une sorte de musée des modèles.

Dans cette question, si vague encore, de l'enseignement des arts industriels, la province vint en aide à Paris. Le lieutenant et les échevins de Reims songeaient depuis quelque temps à ouvrir une école de dessin et cherchaient un professeur, lorsque, en 1748, un artiste d'un mérite secondaire, mais plein de zèle, Antoine Ferrand de Monthelon, qui, de son côté, poursuivait l'idée de créer une école de dessin industriel, leur fit parvenir des propositions par l'intermédiaire de d'Argenville, l'auteur de la *Vie des peintres*. Fils de l'habile émailleur Jacques-Philippe Ferrand, il s'était toute sa vie occupé d'art, mais sans y réussir beaucoup; il faisait sonner haut son titre d'ancien professeur à l'Académie de Saint-Luc; il parlait peu de ses cinquante-neuf ans, et, dans la lettre pleine de bonhomie qui nous a été conservée, il déclarait que son plus vif désir était de quitter Paris où il avait eu le malheur, ainsi qu'il le disait

1. *Règlement de la Société des arts*, Paris, 1730, in-18 de 30 pages.

lui-même, de perdre une femme « pleine de vertus. » Ces conditions pouvant ne pas suffire, Ferrand, ou du moins celui qui parlait en son nom, ajoutait qu'il était assez bien armé pour enseigner autre chose que la figure. « Il montrera, écrivait d'Argenville, outre le dessin, les principes de l'architecture, de la perspective linéale et aérienne, le paysage et les ornements : ce dernier article est extrêmement intéressant pour former des orfèvres, des sculpteurs en bois et des architectes. » De pareilles promesses devaient séduire des Champenois. On parvint donc à se mettre d'accord, et, le 9 avril 1748, les magistrats de Reims passèrent un traité avec Ferrand de Monthelon, qui, non content de montrer ce qu'il savait, fit, en outre, don à la ville de sa collection de dessins, de plâtres et de modèles.

Ferrand était à peine en fonctions, qu'il prit la plume pour célébrer les mérites de l'école naissante. On trouvera dans le *Mercure* du mois de septembre 1748 un *mémoire* qui, malgré ses termes un peu vagues, peut passer pour le programme du cours qu'il professait à Reims. L'utilité du dessin pour l'artiste industriel y est longuement démontrée. « Le dessin, dit Ferrand, est nécessaire à l'orfèvre pour ces riches et rares ouvrages qui brillent dans nos temples et sur nos tables; au menuisier, pour la décoration d'une alcôve, d'une console, d'un lambris, d'un panneau, d'un chambranle; au serrurier, pour forger une grille, un support, un balcon; il étend les vues de l'horloger, du tabletier, de l'ébéniste, du metteur en œuvre, du galonnier, du tapissier et de tous les fabriquants d'étoffes pour le choix des ornements et des belles formes. » Ce sont là, si l'on veut, des paroles banales; toutefois il n'était pas mauvais de les dire au moment où les Gobelins oubliaient leur mission et leur rôle [1].

L'école de Reims fonctionna sans encombre jusqu'en 1752, date de la mort d'Antoine Ferrand. Il fut remplacé par le dessinateur Jean Robert, qui professa pendant dix ans. Celui-ci eut pour successeur Jean-François Clermont, qui, lui aussi, avait fait ses premières armes à l'Académie de Saint-Luc. Clermont était encore en exercice lorsque, la Révolution survenant, l'école de Reims fut supprimée.

Autant que nous en pouvons juger par les documents incomplets qui nous ont été conservés, l'établissement créé par Ferrand de Monthelon dévia de bonne heure de la ligne que son fondateur lui avait tracée. Ce fut, en réalité, une école mixte qui, toujours dirigée par des peintres, essaya de former des peintres d'histoire plutôt que des artistes industriels.

1. Voyez sur Ferrand de Monthelon et sur son école le *Catalogue du Musée de Reims*, par M. Louis Paris, 1845.

Il semble qu'à Reims, comme aux Gobelins, l'étude de l'ornement ait peu à peu cédé la place aux envahissements du style héroïque et que l'école ait dégénéré en académie. C'était l'écueil où toutes les institutions de ce genre paraissaient vouloir se briser.

L'école fondée à Beauvais pouvait, malgré son étroite spécialité, avoir un succès meilleur. Un charmant peintre, Oudry, était depuis 1734, directeur de la manufacture de tapisseries. Là aussi, il était plus aisé de trouver des mains habiles que des esprits initiés aux secrets de la ligne et de la couleur. Oudry fit beaucoup pour la prospérité de l'école qui avait été créée à la manufacture et qui était exclusivement destinée « aux élèves « et apprentifs appliqués au travail de la tapisserie. » En 1750, les ateliers faisaient merveille : on jugea cependant qu'il était bon de donner plus de développement à l'institution, et une école gratuite de dessin « en faveur des jeunes habitants de Beauvais » fut annexée à celle de la manufacture royale. Les deux écoles, amies, mais non confondues, se prêtèrent un mutuel secours, et lorsque nous examinons les tentures et les meubles du temps de Louis XV, nous ne saurions trouver mauvais qu'Oudry ait enseigné le dessin à ses tapissiers.

Reims, Beauvais, et sans doute quelques autres villes de province[1], eurent donc leur part dans la création d'écoles qui, plus ou moins heureuses dans leur organisation et dans leurs destinées, associaient à l'enseignement général du dessin l'étude spéciale de l'ornement. Paris, qui croyait posséder encore l'école des Gobelins et qui dormait tranquille sur la foi des traités, ne se hâta point de suivre cet exemple. L'art décoratif n'était enseigné ni à l'Académie royale de peinture, ni à l'Académie de Saint-Luc, à laquelle cette mission eût semblé devoir appartenir, puisque la communauté des maîtres comptait parmi ses membres un assez grand nombre d'artistes industriels. Le premier qui songea à combler cette lacune fut l'architecte J. F. Blondel : il avait créé, avec ses propres ressources, l'*École des Arts*, qui prospéra longtemps rue de la Harpe. Il agrandit bientôt le cadre de son enseignement. « On traitera, dit-il dans son programme de 1754, de l'ornement à la portée des menuisiers, serruriers, marbriers, jardiniers et des autres ouvriers qui font

1. Lorsqu'on songe à ce qu'était alors la fabrique de Lyon, on est tenté de penser que cette ville n'a pas dû être la dernière à s'occuper de l'enseignement du dessin industriel. Une école académique y fut fondée en 1757 sous la direction de Frontier, de Nonotte et de Perrache. L'ornement ne semble pas y avoir été professé d'une manière spéciale. Toutefois Joubert de l'Hiberderie nous apprend, en 1765, qu'il sort tous les jours de l'école de Lyon « des sujets excellents pour la fabrique. »

leur profession des arts mécaniques[1]! Mais il y avait surtout dans les leçons de Blondel des préoccupations architecturales; il croyait à la géométrie des lignes plus qu'à leur élégance, et il dut d'ailleurs abandonner la direction de l'*École des arts,* lorsqu'il entra en 1755 à l'Académie royale d'architecture.

Il devint donc nécessaire de tenter un nouvel effort. La direction des bâtiments du roi continuant à sommeiller, l'initiative d'un artiste intelligent, J.-J. Bachelier, fut ici toute puissante. Deux fois membre de l'Académie royale où il avait été reçu d'abord comme peintre de fleurs et ensuite comme peintre d'histoire, attaché en outre à la manufacture de Sèvres, il avait, avec un esprit actif et large, toutes les belles curiosités de son temps : lorsque M. de Caylus et les archéologues se mirent en tête de retrouver les procédés employés par les artistes de l'antiquité, Bachelier fut le premier à essayer de peindre à la cire. Il avait, paraît-il, quelque fortune, ou, du moins, ses amis en avaient pour lui; aussi put-il consacrer soixante mille livres à la fondation d'une école gratuite de dessin, qu'il ouvrit, avec l'assentiment de M. de Sartines, au mois de septembre 1766, et qui, le lecteur le sait, est celle-là même que M. Belloc dirige aujourd'hui rue de l'École-de-Médecine. Quelle était la pensée de Bachelier? Voulait-il, en présence des Gobelins infidèles à leur mission, entreprendre hardiment l'enseignement des arts appliqués à l'industrie? Voulait-il seulement ouvrir une école pour les déshérités de la fortune? Le fait est que, si l'on en excepte Mariette, qui croit voir des inconvénients dans la création nouvelle, l'artiste sut intéresser au succès de son entreprise de très-bons esprits et de très-grands personnages, y compris la reine de la saison, madame Du Barry elle-même. Après avoir fonctionné pendant plus d'un an comme institution libre, l'école fut affermie et officiellement consacrée par les lettres patentes du 20 octobre 1767. Dès lors, pour multiplier le nombre des élèves et pour exciter leur zèle, on distribua, à la fin de chaque année, non-seulement des prix, mais des brevets de maîtrise, qui, en dispensant les victorieux de faire le chef-d'œuvre, leur permettait d'exercer publiquement le métier qui leur avait été enseigné. Ces prix étaient solennellement décernés le lendemain de la Noël, et ceux qui les obtenaient avaient l'honneur d'être embrassés par le lieutenant général de police « au bruit des fanfares et des acclamations. » Plusieurs artistes prêtèrent leur concours à Bachelier : Pierre fonda le brevet pour la maîtrise de menuisier, Camus de Mézières créa le prix pour la construction des bâtiments. Bachelier demeura

1. *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture.* (Paris, 1754.)

directeur de l'institution jusqu'à sa mort, survenue en l'année 1806.

Trois professeurs étaient attachés à l'école gratuite. Ils y enseignaient : l'un, l'architecture, la coupe des pierres, la perspective et les mathématiques; l'autre, la figure et les animaux; le troisième, l'ornement et les fleurs. Chacun d'eux avait un adjoint, qui le suppléait au besoin. Du reste, il n'y avait pas d'ateliers, pas de travail véritablement professionnel. Sous ce rapport, l'institution créée par Bachelier était au-dessous de l'école fondée par Lebrun, car, ainsi que nous l'avons dit, l'enseignement donné aux Gobelins combinait les bénéfices d'une large instruction dont le dessin était la base et ceux de l'apprentissage et du travail manuel sous un maître spécial. On peut d'ailleurs juger l'école de Bachelier d'après les résultats qu'elle a produits. Nous avons sous les yeux la liste des brevets de maîtrise accordés aux élèves depuis 1767 jusqu'en 1786. Pendant cette période de vingt années, 105 élèves étaient sortis de l'école après avoir obtenu les grands prix ou le certificat qui équivalait au titre de maître. Les noms inconnus abondent dans cette liste; je ne trouve guère à citer parmi ceux qui ont laissé quelque trace de leur passage en ce monde, que l'orfèvre Boullier, l'ingénieur Hasenfratz, Nicole, qui obtenait le prix de perspective en 1771, et qui est, je crois, l'auteur des petites aquarelles qu'on voit si souvent passer dans les ventes, et — j'ajoute ce nom peu connu pour complaire aux céramographes — un certain Souris, maître faïencier-émailleur, établi au Palais-Royal. Parmi les autres, qui sont moins célèbres encore, il y a des architectes, des arpenteurs, des maçons, et même des bourreliers et des selliers. Les ouvriers des arts industriels y sont, il faut le dire, en minorité. Il est d'ailleurs bon de remarquer à ce propos que le professeur de mathématiques et de perspective faisait sa leçon tous les jours, tandis que le dessin, proprement dit, la figure, l'animal, la fleur, l'ornement, n'étaient enseignés que deux fois par semaine. Où donc Bachelier avait-il puisé cet amour immodéré des mathématiques?

Il est vrai qu'il aimait aussi autre chose. Artiste, il s'était associé au mouvement qui avait commencé à se produire aux dernières années du règne de Louis XV, et qui, revenant timidement à l'antiquité, devait peu à peu renouveler l'art et l'idéal. Cette tendance est marquée dans les discours que Bachelier prononçait chaque année à la distribution des prix, et dont quelques-uns nous ont été conservés. En réalité, l'École gratuite de dessin, quoique insuffisante dans son organisation, était animée de l'esprit nouveau; elle réagissait contre le genre flamboyant que Vanloo et Boucher avaient mis à la mode, elle inclinait vers ce style intermédiaire et non sans grâce, qui devait triompher sous Louis XVI.

Bien qu'elle ait jeté dans la circulation plus d'architectes ou de maçons que d'orfévres, de serruriers, d'éventaillistes, elle exerça une véritable influence sur le développement du goût à cette époque. Elle avait d'ailleurs en elle un principe de vitalité : elle a survécu à la Révolution, et quoiqu'il y ait peut-être quelque chose à dire sur son organisation actuelle, on doit reconnaître qu'elle répond, aujourd'hui encore, à des besoins réels.

Les lettres patentes relatives à l'organisation de l'École gratuite de dessin ne furent signées, nous l'avons dit, que le 20 octobre 1767. Louis XV semble s'être un peu fait prier pour donner satisfaction à un des plus vifs *desirata* de l'opinion publique, qui ne rêvait plus qu'écoles de toutes sortes. Les époques de décadence sont sujettes à des fièvres pareilles : l'art menacé voit accourir à son secours des bataillons d'empiriques qu'on prend parfois pour des sauveurs. Quelque temps avant la promulgation des lettres patentes, l'Académie française, qui ne songeait nullement à intervenir dans cette affaire, reçut d'un anonyme une somme de 2,000 livres avec prière d'ouvrir un concours et de distribuer ce prix à l'auteur du meilleur discours « sur l'utilité de l'établissement des écoles gratuites de dessin en faveur des arts et métiers. » L'Académie accepta la mission qui lui était confiée, elle publia un programme, et le 4 avril 1767, le prix fut accordé à un écrivain-peintre qui a beaucoup à se plaindre de la critique moderne, Jean-Baptiste Descamps. Dès 1747, Descamps avait fondé l'école gratuite de Rouen. et il pouvait traiter la question avec quelque compétence. Il serait inutile d'analyser son discours, qu'il se hâta de faire imprimer, et qui, venant à propos, obtint tout le succès désirable. Plusieurs écrivains le suivirent sur ce terrain, notamment un poëte, M. de Rozoy, qui publia en 1769 son *Essai philosophique sur l'établissement des écoles gratuites de dessin pour les arts méchaniques*. D'autres discours, qui ne sont pas venus jusqu'à nous, ont dû être composés à cette époque. L'enseignement de l'art était le souci universel.

Ces écrits et surtout le succès de l'école de Bachelier réveillèrent le zèle de la province. Dans quelques villes où l'enseignement du dessin académique était déjà organisé, on songea à compléter le programme en y ajoutant le dessin industriel. L'école fondée à Dijon en 1765 s'enrichit d'un cours spécial de sculpture d'ornement. Nous regrettons de ne pas savoir exactement quel fut le caractère de l'établissement créé à Angers, en 1769, sous la direction de Coulet de Beauregard. Cette école, où l'enseignement était gratuit, fonctionna jusqu'à 1773, époque à laquelle la ville, peu généreuse ce jour-là, retira la petite sub-

vention qu'elle avait accordée au début. Nous ignorons d'ailleurs quelle part Coulet de Beauregard avait faite à l'art industriel dans son plan d'études[1].

Tours se fit remarquer par une tentative plus sérieuse et qui, celle-là, allait droit au but. Au temps de ses splendeurs anciennes, l'heureuse ville avait été un centre actif de production industrielle. Dès le XVe siècle, et pendant tout le XVIe, l'orfèvrerie y était cultivée avec autant de passion que la peinture et la statuaire; la poterie d'étain y avait d'excellents ateliers, de même que l'art du brodeur et la fabrication des étoffes de luxe. Sous Louis XIII, les manufactures de velours, de moires, de toiles d'or, étaient encore l'honneur et la richesse de la Touraine; au XVIIIe siècle, cette prospérité menaçait de s'évanouir. En 1747, lorsque l'intendant Fagon, voulant lutter contre le progrès du mal, essaya de galvaniser la fabrication du damas et du velours, on fut obligé de faire venir des ouvriers de Gênes, tant les traditions étaient éteintes, tant l'art s'était amoindri. Pour les autres industries du luxe et de la parure, la situation n'était pas meilleure. Il était temps d'y porter remède. Un modeste professeur, Charles Antoine Rougeot, avait fondé à Tours, vers 1760, une école de dessin à peu près conçue sur le modèle des établissements analogues qui fonctionnaient ailleurs; mais, en voyant combien les arts industriels avaient perdu de terrain, il modifia, en 1778, le plan de son école et il l'ouvrit à l'enseignement du dessin ornemental. Une note des *Mémoires secrets* nous représente Rougeot comme un homme « enthousiaste de son art et convaincu du besoin que tous les autres, et surtout les plus utiles, tels que la menuiserie, l'orfèvrerie, la serrurerie, etc., ont de lui. » Il se dévoua ardemment à sa tâche : l'école réussit si bien que Louis XVI, quelque peu serrurier lui-même, finit par s'y intéresser. Une lettre écrite de Tours, le 10 janvier 1781, nous apprend que le gouvernement vient d'ériger en académie royale l'école créée par Rougeot. On accorda au fondateur 500 livres d'appointements, et l'institution, désormais mieux assise, continua à prospérer. Rougeot mourut en 1796 et eut pour successeur son gendre Jean-Jacques Raverot, que nous aurions pu connaître, puisqu'il a vécu jusqu'en 1842. L'établissement fondé par Rougeot a subi bien des modifications dans son organisation et dans son caractère : c'est aujourd'hui l'école municipale de Tours[2].

1. Célestin Port; *Archives de la mairie d'Angers*, 1861, p. 156 et 160.

2. Voir le *Mercure* de janvier 1781 et les *Mémoires secrets* à la même date. On trouvera aussi quelques renseignements sur l'école de Tours dans une intéressante brochure de M. de Chennevières, *Notes sur l'état actuel des arts en province* (1853).

Telles furent les principales tentatives qui, avec un succès inégal, se firent jour avant la Révolution, au sujet de la grande question des arts industriels. Nul doute qu'en interrogeant de plus près les livres et les archives, on ne puisse trouver dans telle ou telle ville de province d'autres essais que ceux que nous avons signalés. Il y eut vraisemblablement plus d'une école mixte qui, comme celle de Dijon, par exemple, a dû ajouter l'étude de l'ornement à l'étude de la forme humaine. Ce qui semble certain toutefois, c'est que l'enseignement de l'art décoratif demeura exceptionnel et qu'il ne fut sérieusement tenté qu'aux Gobelins, car là seulement on comprit la relation qui lie la branche au tronc d'arbre, c'est-à-dire la nécessité d'ébaucher, par une connaissance préalable du dessin, l'étude professionnelle de l'industrie spéciale que l'élève doit exercer. Là aussi, et non ailleurs, on a compris que la théorie ne saurait suffire, et l'on a su concilier l'enquête générale sur les lois de la forme avec la leçon pratique qui se dégage du travail manuel et de l'apprentissage. Assurément on peut aller plus loin encore, mais il est équitable de rendre justice à ceux qui, s'ils n'ont pas atteint le but, ont eu du moins l'honneur de l'entrevoir.

A ces écoles diverses, et aussi aux libres industries en quête du progrès de l'art, il a manqué un grand élément d'information, je veux dire des musées. L'idée de former des collections spéciales d'œuvres d'art ornemental ne semble pas être venue à ceux qui auraient le mieux profité de l'enseignement qu'elles peuvent contenir. Il y a beaucoup de leçons dans une étoffe orientale, beaucoup de conseils dans un bijou de la Renaissance. Chaque corps d'état eût pu se composer aisément un musée en imitant l'exemple qui lui était donné par l'Académie royale de peinture, c'est-à-dire en conservant, comme elle le faisait pour les *morceaux de réception*, les chefs-d'œuvre que les compagnons devaient produire pour justifier de leur savoir-faire et mériter la maîtrise. Il ne paraît pas que personne y ait songé.

Où donc l'orfévre et le ferronnier, où donc le céramiste et le brodeur pouvaient-ils aller demander des modèles? à quel foyer réchauffaient-ils leur inspiration? Versailles et les châteaux royaux abondaient en merveilles, mais il n'était pas donné à tous d'y pénétrer librement; les riches hôtels des grands seigneurs ne s'ouvraient pas au premier venu. A l'apprenti, au compagnon curieux de s'instruire, il restait les églises, si opulentes alors et si parées, avec leurs chaires et leurs stalles hardiment sculptées, avec leurs chapelles où reluisait dans la pénombre l'or des reliquaires. Il y avait aussi dans les rues, dans les jardins, sur les places publiques, le grand musée de l'art en plein air, plus salutaire

pour le goût, plus varié et plus harmonieux que le spectacle monotone des villes modernes, telles que les ont faites des édilités trop zélées. Assurément c'était quelque chose, mais tout cela était loin de suffire. Il est vrai qu'en certains jours l'ouvrier d'une industrie spéciale pouvait examiner un instant les monuments de son art. Ainsi il y avait chaque année, à l'occasion de la Fête-Dieu, une sorte d'exposition de tapisseries. Des tentures de tous les temps et de tous les styles brillaient en divers quartiers sur le passage des processions. Les tapisseries de la couronne s'étalaient en grande pompe le long du quai du Louvre; et ce soir-là, l'ouvrier, en remontant dans sa mansarde, avait appris quelque chose. Mais pour les autres arts, il n'y avait pas de fêtes analogues, et les belles œuvres du goût et de la fantaisie ne se montraient que par hasard à ceux qui, appelés à en produire de pareilles, auraient eu tant d'intérêt à les étudier, tant de joie à les comprendre.

N'exagérons pas cependant. L'industrie, au XVIIIe siècle, n'a connu aucun de ces grands musées qui sont notre richesse et notre orgueil; elle n'a eu à sa disposition ni le Louvre, ni Cluny, ni même ce nouveau musée de la place Royale qui est né d'hier et avec lequel il faudra bientôt compter. Mais Paris possédait à cette époque, dans le Garde-Meuble du roi, un splendide dépôt d'œuvres d'art. Des curiosités d'un prix infini y étaient réunies en grand nombre. Pendant les premières années du XVIIIe siècle, le Garde-Meuble occupait l'ancien hôtel du Petit-Bourbon, situé près du Louvre, au bout de la rue des Poulies. Cette étroite et vieille construction suffisait à peine à contenir les merveilles de toutes sortes qu'on y avait entassées. Je ne saurais les énumérer ici. Germain Brice, en ses éditions diverses, Piganiol, d'Argenville et ceux qui les ont suivis, ont décrit avec détail cette collection, où il y avait tant à admirer, tant à apprendre. Sans parler des tapisseries, qui y étaient nombreuses et splendides, on y voyait « quantité de tables, miroirs, lustres, girandoles, habillements, lits et autres meubles de grand prix, » et des armures royales, des orfévreries qui avaient appartenu à François Ier, les manteaux brodés de flammes d'or dont Henri III s'était servi lors de l'institution de l'ordre du Saint-Esprit et que le Louvre possède aujourd'hui, et des cabinets, des bijoux, toutes choses qui, selon l'expression de Germain Brice, pouvaient passer à bon droit pour des « curiosités de conséquence. » On peut se faire une idée de ces trésors en parcourant l'*Inventaire des diamants de la couronne* que l'assemblée constituante fit dresser en 1791; mais il n'est pas inutile de faire observer qu'à cette époque, la collection royale s'était déjà fort appauvrie, Louis XV ayant, en un jour de misère, envoyé à la Monnaie un grand nombre de

pièces d'orfèvrerie dont la destruction est un des deuils de l'histoire.

Le Garde-Meuble n'occupa pas toujours l'hôtel du Petit-Bourbon. En 1758[1], nous le voyons traverser la Seine et transporter ses richesses à l'hôtel Conti, près du collége des Quatre-Nations. Il y était encore en 1761, mais provisoirement et en attendant une installation meilleure. C'était le temps où Gabriel construisait sur la place Louis XV les deux édifices dont l'un devait devenir le Garde-Meuble. J'ignore à quelle date exacte la collection royale fut placée au coin de la rue Saint-Florentin. Je vois par le *Journal de Paris* que ce déménagement est antérieur à 1778. Les meubles, les bijoux, les armures de la couronne, remplissaient trois vastes salles. Ces trésors eussent été, en bien des cas, des modèles excellents. Malheureusement, ce musée, fermé presque toujours aux profanes, était à peu près stérile pour l'étude. Je remarque toutefois que, sous Louis XVI, on y pouvait entrer une fois par mois, depuis la Quasimodo jusqu'à la Saint-Martin, et seulement de neuf heures du matin à une heure. La curiosité moderne eût exigé davantage. Mais, il faut le dire, ce besoin de publicité, cette ardeur d'investigation, qui sont désormais dans tous les esprits, commençaient à peine à s'affirmer alors. Pour que les musées fussent libéralement ouverts à la foule, il fallait attendre que la Révolution eût projeté sur ces questions obscures, comme sur toutes choses, un rayon de sa grande lumière.

Que ces notes suffisent aujourd'hui : au moment où le problème de l'enseignement professionnel s'impose aux meilleures intelligences, nous avons voulu, sans parti pris et sans système, interroger le passé et lui demander comment il avait résolu cette question difficile. Notre recherche n'a pas été tout à fait vaine. Contrairement au préjugé général, qui borne volontiers à l'apprentissage les anciennes méthodes d'enseignement, nous avons trouvé, à côté et au-dessus de ce procédé traditionnel, des écoles plus ou moins bien organisées, mais dont quelques-unes avaient tout au moins un puissant principe de vitalité, puisqu'elles subsistent encore; nous avons dû constater aussi l'existence du Garde-Meuble qui, entr'ouvert à certaines époques et pendant quelques heures, contenait le germe d'un musée. Qu'est-ce à dire, sinon que nos pères avaient reconnu que si l'apprentissage, — étude mécanique d'un métier spécial, — était excellent pour former la main, il ne pouvait suffire à éclairer le goût, à inspirer

1. « Le 20 septembre (1758), on a commencé à abattre l'ancien garde-meuble de la couronne qui étoit au coin de la rue des Poulies, sur le quai. *Journal de Barbier*, VII, p. 95.

les fantaisies heureuses, en un mot à surexciter chez les artistes industriels l'esprit d'invention et de renouvellement. Un autre fait, et non moins grave, avait paru démontré à nos devanciers : ils avaient compris la relation qui existe entre l'art pur et l'art appliqué, ils avaient senti qu'une étroite parenté unit l'une à l'autre toutes les manifestations du beau, et qu'il existe un lien entre la figure humaine et l'arabesque, entre le monument et le bijou. Ils croyaient surtout qu'avant de s'enfermer dans la pratique exclusive d'un art déterminé, il est bon d'avoir jeté un coup d'œil d'ensemble sur le vaste domaine de l'art tout entier.

Et si les meilleurs esprits du temps passé ont ainsi compris la nécessité d'un enseignement général des lois du dessin et de la couleur, c'est que l'expérience leur avait révélé le danger des industries trop strictement particularisées dans leurs méthodes et dans leur effort. On est assez disposé aujourd'hui à prendre pour un fait moderne cette étroite spécialité du travail qui condamne un ouvrier à exécuter, pendant toute sa vie, une besogne toujours pareille; loi fatale, en effet, qui est l'anéantissement du caprice, et qui, enlevant au labeur la joie qu'il contient, fait de l'homme une machine, une machine ennuyée et consciente de sa peine. Le mal, nous le croyons, vient de plus loin. Sans parler des raisons économiques qui dominent toute production industrielle, nous accusons nettement les maîtrises d'avoir été pour beaucoup dans la regrettable spécialisation des industries. Les diverses corporations n'avaient qu'un moyen de vivre en paix les unes avec les autres : c'était de délimiter avec une précision rigoureuse le champ où devait s'exercer leur activité. L'histoire nous montre les gardes des communautés constamment attentifs à défendre leurs frontières contre les empiétements des maîtrises rivales. On connaît le long procès qui, pendant plus d'un siècle, maintint sur le pied de guerre les lapidaires et les orfévres-joailliers. Le lapidaire avait le droit de polir une pierre précieuse et d'en tailler les facettes, mais s'il s'avisait de la sertir dans un entourage d'or ou d'argent, il s'exposait à toutes les rigueurs de la saisie, de la confiscation et de l'amende. Nous pourrions citer, dans d'autres industries, des exemples aussi significatifs. Ainsi cette spécialité dont nous nous plaignons, elle était autrefois, non seulement une loi du travail, mais une nécessité imposée par les édits royaux qui avaient conféré leurs priviléges à des corporations jalouses et toujours prêtes à invoquer les sévérités de la justice contre les imprudents qui les menaçaient dans leur monopole. Les artistes industriels ne pouvaient donc sans danger sortir du cercle qui leur était tracé. Et c'est pour cela, autant que pour remédier aux lacunes de l'apprentissage, que Colbert et Lebrun organisèrent aux Gobelins cette école pour

ainsi dire encyclopédique, où l'étude de l'art dans ses lois générales et essentielles précédait, comme une initiation salutaire, la pratique d'un métier spécial. Les élèves entraient dans le temple où les principes de la couleur et du dessin leur étaient révélés, et ils s'y arrêtaient longtemps avant de s'engager dans l'étroit corridor qui les conduisait à l'atelier du tapissier, de l'orfévre ou du mosaïste. Changeant l'ordre des mots dans la devise des conjurés de *Hernani*, ils allaient *ad angusta per augusta*, persuadés que le sens du fait particulier échappe à celui qui ignore la loi universelle, et convaincus d'ailleurs qu'une provision d'idéal faite au début de la vie leur servirait pendant tout le voyage. Cette méthode ne leur a pas été mauvaise. Imitons-les; et, si nous voulons savoir quelque chose, apprenons tout.

PAUL MANTZ.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ANNEXE AU LIVRE DEUXIÈME

I

GLYPTIQUE

A LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF SE RATTACHE LA GLYPTIQUE,
C'EST-A-DIRE L'ART DE GRAVER EN RELIEF
OU EN CREUX SUR PIERRES FINES OU SUR MÉTAUX.



Si l'on suppose que, par une invasion de la barbarie ou par un cataclysme, les monuments de l'histoire ont été détruits; que les traditions se sont rompues; que la notion du monde ancien s'est effacée de la mémoire des hommes; que les livres ont péri; et que, dans ce naufrage des connaissances humaines, il n'a été sauvé qu'une collection entière de pierres gravées, de monnaies et de médailles, il suffira peut-être de la découverte de cet unique trésor pour restituer à la longue les monuments disparus, pour renouer les traditions, pour refaire la science, pour recomposer l'histoire.

Les médailles, les monnaies, les camées, les intailles sont en effet des livres imprimés sur métal ou sur pierre dure : leurs descriptions sont parlantes; les hommes et les choses y sont figurés par des images palpa-

bles, patiemment creusées ou vivement sculptées en relief; les inscriptions qu'on y a burinées sont concises, mais claires, éloquentes et décisives: leur témoignage, enfin, sans être irrécusable, doit paraître plus naïf et souvent plus authentique et plus sûr que celui de l'histoire écrite, quand on pense qu'un instant et un trait de plume suffisent pour écrire une erreur ou un mensonge, tandis qu'il en coûte tant de peine et tant de jours pour les graver.

La superstition, la prudence, le sentiment de la personnalité sont les causes qui, aux époques les plus reculées, donnèrent naissance à la glyptique. A mesure qu'on remonte vers les origines connues de l'histoire, on trouve en plus grand nombre et en plus grande vénération ces amulettes que les ignorants et les barbares attachent à leurs vêtements ou suspendent à leur cou dans l'espoir d'écarter les maléfices, de prévenir les maladies et les calamités, de conjurer les esprits. Selon Pline, l'usage des amulettes était répandu dans tout l'Orient : de là les innombrables pierres gravées qui nous viennent de l'Inde, de la Chine, de l'Assyrie surtout et du territoire de Babylone, celles-ci consistant en cylindres de turquoise, de jaspe, d'hématite, qui représentent les images des divinités chaldéennes ou des signes mystérieux, et qui sont perforés d'outre en outre dans le sens de la longueur, pour être portés au cou. A la possession de ces cylindres s'attachaient sans doute les croyances superstitieuses de l'antiquité touchant les vertus inhérentes aux pierres précieuses, croyances qui nous sont attestées par les noms mêmes conservés à quelques-unes de ces pierres. Le jade, par exemple, est ainsi appelé du mot espagnol *pietra hijada*, pierre néphrétique, parce que les Chinois attribuaient à cette pierre une influence bienfaisante dans les maladies des reins. Le nom donné à l'*améthyste* signifie qu'elle est un préservatif contre l'ivresse, car il est composé de ἀ privatif et de μεθύω j'enivre. En Chine, les prêtres distribuaient dans les temples des espèces d'amulettes marquées de symboles auxquels se liaient des idées superstitieuses d'heur et de malheur. En Égypte et même en Éthiopie, la glyptique très-anciennement connue, taillait des *scarabées* en agate, en cornaline, en jaspe, en lapis-lazuli, et ces images de l'insecte sacré qu'on trouve sur les momies, retenues aux cordons de la poitrine, ou placées entre les bandages, y figurent bien évidemment comme des emblèmes.

La prudence, le génie du commerce, la dignité personnelle, la jalousie, firent inventer ensuite les sceaux et les anneaux servant de cachet pour sceller l'entrée des magasins et des trésors, et pour cacheter les lettres, c'est-à-dire pour mettre une empreinte sur la bandelette de lin qui entourait les tablettes écrites. Le chaton de ces anneaux tenait

lieu de signature. Il était la marque authentique employée dans les transactions. Il représentait la personne humaine, et, dans elle, ce qu'il y a de plus fier, sa volonté, ce qu'il y a de plus respectable, sa parole.

Aussi, par une loi de Solon, renouvelée sans doute de lois plus anciennes, était-il défendu aux graveurs de cachets, aux *dactylioglyphes*, de conserver l'empreinte des anneaux qu'ils avaient une fois vendus. Il ne faut donc pas s'étonner que l'usage des cachets soit constaté dans la Bible et dans l'histoire des nations les plus industrieuses et les plus commerçantes, telles que les Phéniciens, les Babyloniens, les Perses, les Grecs.

A Babylone, suivant le témoignage d'Hérodote, chaque citoyen avait son cachet, et chez les Grecs, l'usage des anneaux doit remonter jusqu'à la guerre de Troie, s'il faut en croire Plutarque décrivant l'anneau d'Ulysse, sur lequel ce héros avait fait graver un dauphin, en mémoire du poisson qui avait sauvé Télémaque dans un naufrage.

Le cachet affirmait aussi les commandements du souverain et la possession des jaloux. Neuf siècles avant notre ère, Jézabel, écrivant une lettre au nom d'Achab, roi d'Israël, a soin d'y imprimer le cachet de ce prince afin que ses ordres soient obéis. Plus tard, Alexandre fait apposer le cachet de Darius sur les lettres destinées pour l'Asie. L'histoire a rendu fameuse l'émeraude que le tyran Polycrate jeta dans la mer, et qui, selon toute apparence, était gravée. Enfin, dans une comédie d'Aristophane, les *Thesmophories*, une Athénienne se plaint d'être retenue captive par un mari jaloux, qui a mis son cachet sur la serrure de la chambre conjugale.

Le mot glyptique, dérivé du grec γλύφειν, graver, ciseler, s'applique à la gravure des monnaies et des médailles (*Dictionnaire de l'Académie*) aussi bien qu'à la gravure en pierres fines, quoique ces deux branches de la glyptique soient distinctes et qu'elles obéissent à des lois ou plutôt à des convenances particulières, tout en suivant d'une manière générale les principes de la sculpture en bas-relief.

GRAVURE EN PIERRES FINES.

II

L'ART DU GRAVEUR EN PIERRES FINES COMPORTE DES VARIATIONS OU DU MOINS DES NUANCES DANS LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION DES FIGURES, SELON LA MATIÈRE MISE EN ŒUVRE PAR LE GRAVEUR.

On distingue dans la gravure en pierres fines : les gravures en creux, qui sont les *intailles*, et les gravures en relief, qui sont les *camées*.

La gravure des camées ou des intailles emploie diverses substances dont il importe de donner au lecteur une connaissance sommaire : ce sont les pierres précieuses et les pierres fines.

Pierres précieuses. On appelle pierres précieuses ou gemmes les pierres orientales les plus transparentes et les plus dures qui sont le diamant, le rubis, le saphir, l'émeraude, l'améthyste, la topaze, le grenat, le béryl ou aigue-marine, mais de ces gemmes, les quatre premières n'ont pas été gravées ou ne l'ont été que si rarement, qu'elles figurent ici pour mémoire.

Le *diamant* réunit toutes les conditions qui font rechercher une pierre : la rareté, la dureté, la transparence, l'éclat. C'est par allusion à sa dureté que les Grecs l'ont appelé ἀδάμας, que nous traduisons par diamant et qui signifie indomptable (de ἀ privatif et de δαμάω, je dompte), parce qu'en effet le diamant, qui entame tous les autres corps, ne peut être entamé que par le diamant. Les anciens ne l'ont jamais gravé, n'ayant pas même connu l'art de le tailler et de le polir. Cet art ne fut inventé qu'à la fin du xv[e] siècle par un Brugeois, Louis de Berquen. Le premier diamant qui ait été gravé, l'a été vers 1564, par Clément Birague, Milanais, qui vivait à la cour de Philippe II. Le graveur y a représenté le portrait du malheureux infant don Carlos. « Les grands artistes, dit Millin (*Introduction à l'étude de l'archéologie*), ne doivent pas perdre leur temps à traiter une substance aussi dure, qui n'ajoute à leur ouvrage d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, et à laquelle ils font perdre de son prix en en diminuant le volume. »

Le *rubis* est ainsi nommé à cause de sa couleur ponceau. Les Grecs lui trouvant de la ressemblance avec le charbon ardent l'ont appelé ἄνθραξ, charbon, et les Latins *carbunculus*, d'où nous avons tiré le mot escarboucle. Les Orientaux estiment les grands rubis plus encore que le diamant. Pline nous apprend que les anciens ne gravaient point le rubis parce que la couleur et le nom de cette pierre leur faisaient croire qu'elle fondait la cire.

Le *saphir*. Il en est du saphir, dit Mariette (*Traité des pierres gravées*), comme de toutes les autres belles pierres de couleur; plus le bleu, qui en est la véritable teinte, est foncé et velouté, plus la pierre est précieuse. Le plus beau bleu qu'on puisse désirer dans un saphir, est celui qui imite le mieux l'azur pur ou bleu céleste; mais cette riche couleur ne se trouve à un éminent degré de perfection que dans les saphirs d'Orient. Les modernes seuls ont quelquefois gravé sur saphir.

L'*émeraude*. Sous le nom de *smaragdus* (σμάραγδος) dont le mot éme-

raude est la traduction, l'antiquité comprenait toutes les autres pierres vertes comme les prases, les cristaux colorés, les malachites. « L'émeraude, dit M. de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*), était employée par les anciens dans des dimensions dont nous n'avons pas d'exemple. » Cela n'est vrai que des différentes pierres vertes comprises sous le nom générique de smaragdes : les colonnes et les statues auxquelles on appliquait ce nom dans l'antiquité, n'étaient certainement pas de la même matière que notre émeraude. Cette gemme se tire maintenant du Pérou et du Brésil; mais elle appartient aussi aux montagnes de l'ancien continent. On en trouve dans l'île de Ceylan, dans la Scythie, la Bactriane, l'Égypte. Ce qui prouve que les anciens la connaissaient, contrairement à l'opinion de quelques savants, c'est qu'il existe au Cabinet des médailles, une petite émeraude de travail égyptien, sur laquelle est gravé un œil, symbole assez commun sur les pierres égyptiennes. Les graveurs antiques ont très-rarement travaillé l'émeraude. Ils se servaient de smaragdes pour se reposer la vue, au dire de Pline, et selon le même auteur, Néron, qui était myope, regardait les combats de gladiateurs avec une smaragde concave, propre à rassembler les rayons visuels (*ut visum colligant*). Les modernes ont assez souvent gravé l'émeraude.

L'*améthyste*. Nous avons dit plus haut l'étymologie du mot améthyste. Elle est colorée en violet et n'est jamais plus estimée ni plus belle que lorsque sa couleur est intense et veloutée comme celle de la pensée. Sa teinte vineuse la faisait choisir quelquefois pour y graver des sujets bachiques. Les plus hautes en couleur et les plus brillantes sont celles des Indes. Ce qu'on nomme *prime d'améthyste* n'est que l'améthyste ordinaire, cristal coloré, qui se trouve en morceaux de grande portée, et que l'on peut tailler en vases, en coupes et en colonnes. On voit à Paris, au Muséum d'histoire naturelle une petite fabrique dont les colonnes sont en *prime* d'améthyste.

La *topaze* est la gemme d'un jaune doré que Pline appelle *chrysolithe*, pierre d'or. Ovide en ornait le char du soleil; et, en effet, la topaze a l'éclat d'un rayon du couchant. On la trouve dans l'Inde, au Brésil, dans les monts Ourals, en Sibérie, en Saxe. Comme elle est presque aussi dure que le diamant, les anciens ne l'ont point gravée; elle n'a été employée que dans les temps modernes et par exception. Jacques de Trezzo, célèbre artiste milanais, a gravé sur une topaze de Saxe, qui appartient au Cabinet des médailles, les bustes en regard, de Philippe II et de don Carlos, revêtus de leurs armures.

L'*aigue-marine* est ainsi nommée à cause de sa couleur semblable à celle de l'eau de mer. Elle est d'un vert pâle qui tire parfois sur le bleu.

En cette belle matière a été gravé un des chefs-d'œuvre de l'art antique, le portrait de Julie, fille de Titus, célèbre par ses amours avec son oncle Domitien. L'auteur de ce portrait admirable était un artiste grec, Evodos.

A la suite des gemmes il convient de mentionner une substance moins rare, moins parfaite, le cristal de roche, qui est précieux sans être une pierre précieuse. Quand il n'est pas glaceux, c'est-à-dire quand sa pureté n'est pas altérée par des parties nébuleuses ou des lames, le cristal de roche peut servir de matière à la glyptique. Suétone rapporte que Néron possédait deux belles coupes en cristal sur lesquelles étaient gravés des sujets tirés de l'*Iliade*, et qu'il les brisa dans son désespoir, afin que personne n'y bût après lui.

La diaphanéité du cristal et des autres pierres transparentes donne lieu à un phénomène qui a été observé, mais qui n'a pas été expliqué. « Les objets qui sont gravés en creux sur des matières fort transparentes, dit Mariette, paraissent être de relief quand on les regarde à travers le jour. De même, lorsqu'une table de cristal gravée en creux est appliquée sur un fond d'or ou sur une couche de quelque autre couleur, et qu'elle se présente au regard par le côté qui n'est point gravé, il se fait une illusion à l'œil, et l'on croit réellement voir un relief. » Voici l'explication de ce phénomène : en gravant une intaille, on creuse le plus profondément les parties de la figure qui à l'empreinte devront avoir le plus de saillie. Il en résulte que la matière est plus mince dans ces parties que dans les autres, et que dès lors la lumière, y étant plus vive, les fait avancer sur les parties moins profondes, lesquelles sont moins lumineuses, parce qu'elles sont séparées du jour par plus d'épaisseur. L'image est alors retournée, le moins creux devenant sombre, le plus creux devenant clair.

Avant de graver une pierre, on la taille en rond ou en ovale. L'ovale est la forme la plus ordinaire et la meilleure, parce que les images qu'on y doit tracer, hommes ou animaux, sont toujours plus longues que larges ou plus larges que longues. Très-rarement on taille une pierre en carré ou en losange, par la raison que les contours anguleux de ces formes cerneraient l'image dans un cadre sec. Le carré n'a aucune dimension dominante, aucun sens, et le losange présenterait des vides désagréables, des angles aigus qui ne s'accorderaient pas avec les courbes de la figure gravée. Lorsqu'une pierre est polie et convexe, on l'appelle *cabochon*, à cause de sa ressemblance avec une tête arrondie, et ce mot s'applique souvent dans l'usage aux pierres non gravées, bien qu'il exprime simplement la convexité de la pierre, taillée ou non. Quant aux formes aplaties ou concaves, elles ont pour objet de faciliter l'opération du graveur qui doit y creuser une intaille.

PIERRES FINES. Ce sont les pierres demi-transparentes ou opaques ou savonneuses, c'est-à-dire qui reçoivent, comme des bulles de savon, l'impression des couleurs primitives.

L'*opale* est la plus merveilleuse de ces substances. Aussi la trouve-t-on rangée quelquefois parmi les pierres précieuses. Sur un fond blanc, très-légèrement nuancé de bleu, elle se colore des nuances de l'arc-en-ciel, et variant de ton suivant l'incidence de la lumière, elle réunit le feu du rubis, le vert de l'émeraude, la pourpre de l'améthyste, l'azur du saphir. Selon Mariette, cette faculté de réfléchir toutes les couleurs avec vivacité n'appartient qu'aux opales de l'Orient, mais le chimiste Dumas dit au contraire que la variété d'opale la plus précieuse et la plus noble, celle qu'on appelle improprement orientale, se trouve surtout dans la haute Hongrie.

Il est une variété qui ne rend point toutes les couleurs de l'iris, mais qui renvoie vivement les rayons du soleil : c'est la pierre qu'on nomme *girasol*, parce que son foyer semble tourner avec le soleil. Les musulmans l'appellent comme nous œil de chat, pour exprimer l'effet qu'elle produit dans l'obscurité, dit M. Reynaud (*Monuments arabes du cabinet Blacas*), effet qui est d'ailleurs commun à toutes les pierres que nous appelons chatoyantes.

La *turquoise* est une pierre d'un bleu tendre que les Égyptiens ont souvent gravée. Entièrement opaque, elle ne reluit qu'à la condition d'être taillée et polie. La meilleure forme à lui donner pour cela, c'est la forme ronde ou ovale en cabochon. Les ossements fossiles pénétrés par un oxyde métallique, se colorent en turquoise, mais avec le temps leur couleur tourne au vert et finit même par s'évanouir. La substance que les graveurs doivent employer est la turquoise minérale, dite de vieille roche, qui vient de l'Orient et qui est susceptible d'un très-beau poli.

La *prase*, ou fausse émeraude, dont la couleur ressemble au vert du poireau, tire son nom du grec *prason* (πράσον) qui signifie poireau. C'est par une suite d'altérations que prase est devenu prasma ou plasma, ensuite presme ou prisme, et enfin prime. Les joailliers, dit Millin, regardant cette pierre comme la matrice des émeraudes, l'ont appelée *prime d'émeraude* et ils ont également donné le nom de *prime d'améthyste* au cristal violet qu'ils regardaient comme la matrice des améthystes.

L'*agate*. Les pierres que l'on nomme ainsi se trouvaient dans le lit du fleuve *Achates*, en Sicile, et c'est de là que leur est venu leur nom. Ce sont des pierres dures, fières sous le burin, d'une pâte extrêmement fine qui prend un très-beau poli. Elles présentent des couches concentriques, très-variées par leurs inflexions, mais sensiblement parallèles entre elles.

« Ces couches, dit Dumas (*Chimie appliquée aux arts*), ont des couleurs très-fines en général, et sont presque toujours nuancées d'une manière agréable. Quelquefois elles renferment des accidents de tissu ou des corps étrangers qui occasionnent des mouchetures dans leur intérieur. On les appelle agates tachées. On désigne sous le nom d'agates *herborisées* ou *mousseuses* des pierres de ce genre dans l'intérieur desquelles on voit des dessins bruns, noirs, verts ou verdâtres qui ressemblent à des arbrisseaux ou à des filaments de plantes marines. » Il va sans dire que la glyptique n'admet point ces variétés de l'agate qui jetteraient de la confusion dans les images taillées par le graveur.

Lorsque l'agate est d'un ton fauve ou orangé brun, elle prend le nom de *sardoine*. Lorsqu'elle est d'un blanc laiteux, elle est appelée *chalcédoine*, et chalcédoine saphirine, quand sa couleur blanche est très-légèrement nuancée d'azur. Si l'agate est d'un vert pomme, c'est une *chrysoprase*, mot qui exprime le mélange du jaune doré et du vert. Enfin, si elle est d'un rouge de sang, c'est une *cornaline*. La teinte égale de la cornaline, sa chaude couleur, qui, vue à la lumière, devient écarlate, les arêtes vives qu'elle conserve, la font rechercher des graveurs.

Mais il est une sorte d'agate qui se prête encore mieux à la gravure, surtout à celle des camées, c'est l'agate à plusieurs couches. La présence d'une couche blanchâtre assez mince pour laisser voir une couche foncée qui transparait sous cette espèce de peau, comme la chair sous l'ongle, a fait donner à cette pierre le nom générique d'*onyx*, du mot grec ὄνυξ, qui veut dire ongle et taie blanche sur l'œil, et qui exprime fort bien, dans l'un et l'autre sens, la superposition d'une couleur claire à demi transparente sur une couleur plus sombre. Les Italiens appellent l'onyx à deux couches *niccolo*, abréviation de *onicollo*, qui est un diminutif de *onice*, mais les antiquaires et les lapidaires appliquent particulièrement le nom de niccolo à une certaine pierre d'un bleu quelque peu ardoisé sur un bleu noir.

Lorsque l'agate contient un lit de sardoine avec des couches de chalcédoine et autres nuances de l'agate, c'est une *sardonyx*. Quelquefois la sardonyx présente cinq couches; le plus souvent elle en a trois : une d'un ton jaune enfumé qui est celui de la sardoine, une autre blanchâtre, une autre bleuâtre ou noire.

Le *jaspe*, de la même nature que l'agate, ne s'en distingue que par son opacité; il comporte aussi des variétés sans nombre, créées par les accidents qui, au moment de sa formation, ont altéré le tissu ou nuancé la couleur. Mais la gravure n'emploie et ne peut guère employer que les jaspes d'un seul ton, noirs, jaunes, verts, bruns, fauves, ou bien le jaspe

dit *sanguin*, à cause des points rouges que la nature y a semés sur un fond vert. Les graveurs grecs du Bas-Empire ont profité de ces taches de sang pour représenter sur du jaspe sanguin le Christ couronné d'épines ou flagellé.

Mariette vante le jaspe rouge, qui est tendre, et qui par sa couleur ressemble à la cire d'Espagne ou au laque de Chine. En cette matière ont été gravés de belles pierres antiques, notamment une intaille du célèbre Pamphile (Thésée tuant le Minotaure) et une tête de Minerve par un autre excellent artiste grec, Aspasios : celle-ci est représentée dans l'ouvrage de Eckhel, *Pierres gravées du cabinet de Vienne*.

Le *jade*. Il n'y a guère que les Chinois, les Indiens et les Persans qui aient travaillé cette pierre, laquelle, malgré son extrême dureté, ne se prête pas à un beau poli, parce qu'elle est grasse et comme abreuvée d'huile. Nous avons dit que le mot jade signifiait pierre néphrétique. Les vertus curatives que l'on attribuait au jade y ont fait graver des amulettes. La couleur ordinaire de cette pierre est le vert olive, qui brunit jusqu'à la serpentine ou pâlit jusqu'au céladon. Il y a du jade gris, qui est parfois nuagé de rouge; il y en a aussi d'un blanc neigeux, qui, à cause de sa demi-transparence, devient gris clair.

Les graveurs antiques ou modernes ont employé encore d'autres matières : des roches, telles que le granit, le basalte, la syénite; — des substances animales, telles que le corail, l'ivoire et les coquilles chatoyantes, comme le burgau, la nacre de perle; — des substances bitumineuses, telles que le *lapis-lazuli* dont la belle couleur d'outremer ne rachète pas suffisamment les défauts, car il est trop tendre; il tient mal ses arêtes et ne comporte rien de bien délicat; le succin ou *ambre jaune*, très-recherché des musulmans, surtout des femmes, pour sa transparence, son éclat doré et son odeur balsamique, qui dispose, dit-on, à la rêverie et à l'amour; — enfin des métaux, tels que l'*hématite*, oxyde de fer brunâtre, quelquefois teinté de jaune, qui a particulièrement servi à la gravure des cylindres persépolitains, des amulettes égyptiennes et des talismans dits *abraxas*. Ce sont les pierres sur lesquelles sont gravées des formules magiques ou des caractères mystérieux, et que portaient, au commencement du christianisme, les gnostiques, les basilidiens. Ces sectes fameuses attachaient des idées cabalistiques au mot abraxas dont les sept lettres additionnées, selon leur valeur numérale en grec, forment le nombre mystique et astronomique 365. Ainsi se vérifie ce que nous avons dit touchant les origines de la glyptique et la part qui en revient à la superstition ou à l'orgueil que peuvent inspirer les sciences occultes et surnaturelles.

Ces notions élémentaires étaient indispensables au lecteur. Il doit savoir, pour n'être pas complétement étranger au langage des antiquaires, qu'on entend par *scarabées* les pierres qui ont la forme de cet insecte, lors même qu'il n'y est point gravé; par *grylles*, les figures grotesques, les caricatures; par *symplegma*, toute composition bizarre, chimérique, monstrueuse, comme par exemple une tête de femme coiffée d'un dauphin, un lapin armé d'un fouet, un singe avec deux trompes; et que le mot *pâtes antiques* se dit des empreintes en verre coloré, au moyen desquelles les anciens ont contrefait les pierres gravées et nous en ont conservé des moulages aussi précieux, à la matière près, que les originaux. Aujourd'hui l'imitation des gemmes, en verre ou en émail, a été portée au dernier degré de la perfection; quant aux empreintes sincères, elles se prennent avec de la cire d'Espagne, du plâtre très-fin ou du soufre.

Disons maintenant quelles idées dirigeront l'artiste dans la gravure de ces riches matières, déjà si mystérieusement colorées et si splendides quand elles sortent du sein de la nature, telles que les formèrent, dans l'âge du feu, des fusions et des affinités inconnues.

La glyptique est de la sculpture en miniature. Elle représente et elle doit représenter en dimensions microscopiques les choses les plus nobles et les plus grandes, tantôt des divinités, tantôt des emblèmes d'une haute signification, tantôt l'image d'un héros ou les traits de la beauté.

La première condition de ce petit art, ou plutôt de cet art en petit, est justement la grandeur. Pensée, forme, travail, tout doit y être précieux comme la matière employée; tout doit y être à l'état de concentration, à l'état d'essence. N'ayant qu'un mot à dire, on le choisira concis, profond et énergique. Une chose qui n'a pas été remarquée, c'est que le mot concision venant de *concisus*, taillé, semble fait exprès pour exprimer la qualité de toute ciselure dans la pierre ou dans le métal, et que par une vérité réciproque, le laconisme caractérise le langage de la glyptique, de même que le tranchant des mots incisifs marque le laconisme de l'écrivain.

Supposons que le sculpteur qui a modelé une statue de Jupiter, veuille la graver sur une pierre fine, lui suffira-t-il de faire subir une égale réduction à toutes les parties de sa figure? Non. Cette proportion mathématiquement exacte produirait une petitesse infaillible, une insignifiante miniature. Le personnage, portant sur des pieds imperceptibles, paraîtrait manquer d'assiette, de solidité et de force. Les membres les plus importants, ceux qui décident surtout de l'expression, la tête, le

cou, les mains, seraient insaisissables et perdraient leur caractère. Il faudra donc, par un habile mensonge, conserver à ces parties plus d'étendue et de volume, de telle sorte que l'œil voyant des extrémités grandes, l'imagination suppléera l'impossible grandeur de la figure entière. Tous les autres membres seront augmentés par le regard de l'esprit.

Cette loi, qui nous est révélée par le sens critique, les Grecs l'ont connue par le sentiment de l'art, ou, pour dire mieux, ils l'ont devinée par l'intuition propre à leur génie. Elle est écrite dans les plus fameuses intailles et dans les plus beaux camées. A mesure que l'image diminue en dimension, elle grandit en aspect. Le mouvement qui, dans une statue ou dans un bas-relief de grandeur naturelle, eût été suffisamment accusé par sa vérité seule, ils l'ont quelque peu chargé dans leurs pierres gravées, afin qu'il fût plus facilement saisi et plus expressif. Telle draperie qui, sur le marbre du statuaire, pouvait se diviser en plis abondants et variés, s'enrichir de nombreux détails et de nuances, ils l'ont formulée sur la cornaline ou la sardoine par ses lignes essentielles, par les plis qui, adhérant au nu, couvrent les principales formes et les saillies principales, et indiquent le mieux chaque mouvement.

S'agit-il de graver une tête, l'artiste y apporte la même préoccupation, celle d'exprimer beaucoup avec le moins de traits possible. Pour cela, non-seulement il abrége le modelé et procède par larges plans, ne mettant de finesse que dans le passage d'un plan à un autre, mais il fait ressortir toutes les formes qui déterminent le caractère par une légère exagération dans le sens de la nature, allongeant encore ce qui est long, ramassant encore ce qui est court, et sacrifiant aux saillies dominantes les saillies moindres. Il prononce, par exemple, les accents du nez, la proéminence des frontaux, la cavité plus ou moins profonde dans laquelle sont enchâssés les yeux, l'arc plus ou moins surbaissé que décrivent les sourcils. Il insiste sur l'épanouissement des lèvres, sur la fermeté et la carrure du menton. Ou bien, si c'est une tête de femme qu'il veut graver, il modèlera tous les creux de l'intaille ou tous les reliefs du camée, de manière à se procurer des transitions légères, des ombres tendres. Une blonde Vénus, une Arsinoé, reine d'Égypte, une Philistis, reine de Syracuse, apparaîtront ainsi dans la transparence de la pierre fine dont la couleur limpide ne sera troublée ni attristée par aucun noir. La joue allant se perdre dans la rondeur du cou, semblera ne faire qu'un seul plan uni et tranquille. Le regard du spectateur s'arrêtera au contour d'un front pur, à l'expression d'un grand œil ouvert, au sentiment d'une bouche dont la lèvre inférieure appellera un clair décidé et recevra comme un baiser de lumière.

Que si l'intaille ou le camée offrent des dimensions relativement importantes, si c'est une pierre de quinze centimètres de hauteur, comme la sardonyx orientale qui présente les têtes conjuguées de Ptolémée et de Cléopâtre, l'exagération diminuera, le graveur sera plus discret dans les mensonges de son art; il se rapprochera davantage des proportions qu'il eût respectées dans une sculpture ordinaire en bas-relief. La beauté pourra se passer des sacrifices qui la faisaient paraître grande en petit. Au lieu de se laisser deviner, elle se laissera voir.

Il existe au Cabinet des médailles et antiques une aigue-marine de cinquante millimètres sur trente-cinq. L'artiste grec Evodos, qui florissait à Rome sous le règne de Titus, y a gravé en creux le buste de Julie, fille de cet empereur. Elle est représentée de profil, à gauche, coiffée sur le haut du front d'une touffe de cheveux crêpés, qui, sur l'empreinte en relief, produit une vive saillie. Opposées au ton grenu de ces cheveux, les chairs peu saillantes en paraissent plus fines et plus lisses. Les traits sont accusés résolûment dans toute la vérité de leur physionomie individuelle. Ils portent les traces de la vie et des altérations presque insensibles qu'elle indique sur le visage au moment où vont finir les passions de la jeunesse. Le graveur, cette fois encore, s'est contenté d'une imitation fidèle, bien sentie, et sans autre artifice que le contraste entre le méplat des chairs et le relief d'une coiffure selon la mode romaine. Cinquante millimètres lui ont suffi pour se dispenser de recourir aux tricheries savantes que la glyptique s'imposerait dans le chaton d'une bague. Le graveur qui veut apprendre, le curieux qui veut jouir, doivent regarder l'intaille d'Evodos comme un exemple admirable de la noblesse compatible avec le relatif du costume et l'individualité précise du caractère. Et quelle beauté aussi, et quel goût dans le choix de la matière! La teinte vert-d'eau de l'aigue-marine, cette teinte diaphane qui change, s'évanouit et reluit tour à tour, selon le point de vue, cette teinte dont la nature vient apporter elle-même la poésie, fait paraître l'image comme si on l'apercevait dans le creux mobile d'une vague de la mer.

Nous avons dit que le graveur en pierres fines devait s'occuper tout d'abord des substances qu'il choisira pour les travailler. Les anciens y ont mis souvent beaucoup de tact et de délicatesse. Ce n'est pas indifféremment qu'ils ont employé la cornaline au ton rouge de chair, les teintes violacées de l'améthyste et les teintes laiteuses de la chalcédoine. Il y a une heureuse affinité parfois entre la matière et le sujet qu'on y veut tailler. Bacchus n'en sera que mieux caractérisé dans la couleur vineuse de l'améthyste qui bannit l'ivresse, et Vénus Anadyomène, sortant des

flots, n'en sera que plus aimable et plus ruisselante dans le vert vitreux d'un béryl.

La matière au surplus modifie le travail du graveur et l'oblige à certains ménagements qui ne sont pas les mêmes pour l'intaille que pour le camée.

L'intaille n'est que le moule d'un relief, et comme on ne peut ni la bien voir ni en bien apprécier toutes les délicatesses que sur le relief qu'on en tire, elle doit être creusée de manière à dépouiller facilement son empreinte. Les graveurs antiques ont creusé modérément et il est très-rare qu'ils aient poussé la profondeur jusqu'à produire, à l'impression, un relief qui serait presque de ronde bosse. C'est en général pour les figures d'animaux qu'ils ont réservé la profondeur de l'intaille, une vérité saillante et frappante devant suppléer ici à l'absence de la pensée que peut exprimer la figure humaine ou des grands caractères qu'elle peut offrir.

Nous en avons des exemples remarquables dans l'améthyste représentant un lion et dans la tête du chien Sirius, deux morceaux dont les estampes ont été publiées par Natter (*Méthode antique de graver en pierres fines*). Moins creuses sont les intailles grecques lorsqu'on y a gravé des têtes ou des figures humaines, même quand les têtes sont de face. Mais quelle que soit la profondeur qu'il se propose de donner à sa gravure, l'artiste doit avoir médité son sujet avant de choisir la pierre qu'il gravera. Si la pose est simple, si la figure se compose avec un mouvement assez modéré pour que la tête se trouve sur le même plan que le reste du corps, il faudra employer de préférence une pierre peu convexe, parce que si la pierre est très-bombée, le graveur aura trop enfoncé le corps avant de le placer sur le même plan que la tête. Cette leçon nous est donnée par un ouvrage parfait de l'art grec, le *Mercure* de Dioscoride, figure entière qui, d'une main, tient le caducée et de l'autre porte une tête de bélier dans un plat. Gravé sur une cornaline-plate, ce Mercure est discrètement creusé. Eu égard à son attitude majestueuse et calme, il ne pouvait être taillé dans une pierre convexe. En la choisissant aplatie, Dioscoride (le plus illustre des graveurs dont les ouvrages nous ont été conservés) s'est procuré un autre avantage, celui de laisser peu saillante et par conséquent légère la draperie de son Mercure, draperie qui, enlevée sur une pierre plus épaisse, eût été grosse et pesante par le fait même de son épaisseur. Ainsi chaque branche de l'art a ses convenances intimes, ses précautions délicates, ses menus secrets, mais la matière jamais ne commande, parce qu'à me-

sure qu'elle crée une exigence, l'artiste en tire l'occasion d'une beauté.

D'autres ménagements sont voulus par le goût dans la gravure des camées. La plupart se font sur des sardonyx à deux ou trois couches de différentes couleurs. Le graveur, qui veut mettre à profit la diversité de ces tons et les taches accidentelles qu'il y rencontre, procédera autrement que s'il gravait une médaille ou une monnaie. Le plus souvent la première couche est fauve ou tannée. La seconde est d'un blanc doux qui participe de l'ivoire et de la nacre. La troisième couche, ardoisée ou noire, semble préparée tout exprès pour servir de fond aux deux autres. Le graveur commence par épargner dans l'épaisseur du premier lit les parties de sa composition qu'il veut maintenir d'un ton roussâtre pour les opposer au blanc de la chair, comme une draperie, un casque, un diadème; puis il attaque le second lit dans lequel il taille et modèle les parties nues du visage ou du corps entier, suivant qu'il grave une tête ou une figure. Enfin, autour des nus, il enfonce l'outil jusqu'à ce qu'il ait découvert le troisième lit, le lit sombre, sur lequel ces nus vont se détacher en clair.

Voici par exemple un camée qui représente le buste d'Alexandre le Grand divinisé. Il porte le bandeau royal et son front est orné de la corne de bélier, qui le caractérise comme fils de Jupiter Ammon. L'artiste qui a gravé ce camée, en enlevant la première couche de sa pierre, a réservé à l'endroit voulu la corne de bélier qui se distingue maintenant sur le front et y forme à la fois une saillie palpable et un accident de couleur, mais un accident sans dureté, car la nature, coloriste infaillible, conserve de l'harmonie dans tous ses contrastes; elle n'associe jamais des tons hostiles, et les dissonances même lorsqu'il lui arrive d'en employer, lui servent à réveiller l'accord, à le rendre plus piquant.

Parfois, c'est la chevelure ou la barbe, ou le casque avec sa jugulaire, ou le voile d'une reine, qui sont ménagés dans la couche la plus chaudement colorée, par opposition aux finesses d'une peau claire, demi-transparente et polie. Mais quelle que soit la combinaison du graveur, il est obligé par une loi rigoureuse de trancher net le contour de ses figures et de séparer les couches par un escarpement qui les empêche de se confondre. Si le même objet touche à deux couleurs par l'indécision de ses bords, ou, comme disent les gens du métier, si les couleurs *se boivent*, le dessin n'est plus lisible, les plans se noient l'un dans l'autre, les tons deviennent des bavochures, et toute finesse disparaît là où le mérite essentiel est justement la finesse. Comment faire suivre à l'œil le profil fier d'une Minerve, si ce profil n'est pas très-distinctement enlevé sur la cou-

leur du fond par une incision en talus, ferme et nette. Et si deux têtes, un Ptolémée et une Cléopâtre, sont *conjuguées*, c'est-à-dire superposées l'une à l'autre sur le même profil, comment distinguer la première de la seconde, autrement que par une coupure abrupte qui détachera le casque du héros sur la chevelure de l'héroïne, et accusera le relief de la tête virile sur le méplat du profil féminin?



AMPHITRITE, PAR GLYCON.

(Sardonyx du Cabinet des médailles.)

Même observation quand il s'agit d'une composition nombreuse formant une sorte de tableau en clair-obscur — un de ces tableaux qu'on appellerait en peinture *camaïeux* pour exprimer leur ressemblance avec les camées, — comme l'*Apothéose d'Auguste*, le plus célèbre et le plus grand de tous les camées connus. C'est une sardonyx à cinq couches, qui n'a pas moins de trente-cinq centimètres de hauteur sur vingt-six de large; elle fut apportée de Constantinople par l'empereur Baudouin II et déposée par Louis IX à la Sainte-Chapelle, d'où elle est passée au Cabinet des médailles. Albert Rubens, fils du peintre, en a écrit une description raisonnée en latin pour expliquer la planche publiée par Jacques Le Roy (*Achates Tiberianus*), et l'on en peut voir d'autres estampes dans beaucoup d'ouvrages à figures, tels que ceux de Montfaucon, de Millin, de Mongez et de Charles Lenormant. Le camée se divise en trois parties étagées. La partie supérieure représente les ancêtres divinisés de Tibère. Auguste, monté sur Pégase, est reçu dans le ciel par Énée qui lui présente le globe, et par Jules César qui a la tête *radiée* comme dieu, *voilée* comme pontife. Au centre, majestueusement assis sur un même trône, Tibère et sa mère Livie reçoivent les hommages de Germanicus et

d'Agrippine, en présence de la seconde Antonia, belle-sœur de Tibère. Sur la même zone, on distingue d'un côté Drusus, fils de Livie, de l'autre le jeune Caïus, fils d'Agrippine, reconnaissable à cette sandale militaire garnie de clous saillants qu'on appelait *caliga*, et d'où lui vint le surnom de Caligula. Sur la zone inférieure, des groupes de captifs figurent les nations vaincues. Le graveur, avec une adresse admirable, s'est fait une ressource des difficultés que lui offraient l'interposition et l'inégalité des couches. Il a successivement épargné les diverses teintes, marron, ivoire, fauve, blanche et ardoise foncée de la sardonyx, pour colorer les habits orientaux et les draperies impériales, le bonnet phrygien d'Énée, les casques avec leurs cimiers, leurs griffons et leurs mentonnières, les boucliers, les chevelures et les couronnes. Le style mâle, élevé et fier de ce camée fameux est déparé au premier abord par un aspect de roideur dans quelques figures où se retrouve la pesanteur romaine, mais comme le fait observer Charles Lenormant (*Trésor de numismatique et de glyptique*), « cette roideur qui choque les yeux peu exercés, est en quelque sorte une nécessité du genre. C'est par ce moyen seulement que les artistes anciens ont pu conserver à des surfaces polies sur lesquelles glisse la lumière, la fermeté et la netteté du trait. »

En dehors de ces dimensions exceptionnelles, l'art antique s'est bien gardé de multiplier les figures dans les pierres gravées; il s'est abstenu d'accomplir le tour de force qui consiste à faire tenir sur un espace grand comme l'ongle, une composition aussi compliquée, par exemple. que la bacchanale gravée sur le prétendu « cachet de Michel-Ange, » cornaline longtemps réputée antique, mais reconnue moderne aujourd'hui (*Catalogue des camées de la Bibliothèque impériale*) et qui doit être regardée en effet comme un ouvrage de la Renaissance, par cela seul qu'on n'y trouve ni la sagesse antique, ni ces habiles artifices qui, dans les infiniment petits, rappellent l'idée de grandeur.

Quelquefois, certains accidents de l'agate sont ingénieusement saisis par le graveur, qui transforme en beautés les heureux caprices du hasard. Une sardonyx des cabinets Crozat et d'Orléans, mentionnée par Mariette (*Description des pierres gravées de Crozat*), renferme dans un petit espace trois têtes de femmes d'une beauté ravissante, toutes trois de profil et accolées l'une sur l'autre. Les chairs légèrement animées en quelques endroits d'un incarnat qui leur donne la vie, sont restées blanches sans que la blancheur se mêle à la teinte du fond ni à celle des draperies dont chaque tête est voilée et qui sont coloriées d'un beau rouge. L'accident tourne au profit de la grâce.

Dans la représentation des animaux, la vérité est familière aux graveurs antiques, mais une vérité ressentie, qui insiste sur la construction de la bête, sur les attaches, sur les muscles que l'action met en jeu. Intailles ou camées, les figures de lion, d'éléphant, de taureau, de vache, de sanglier, de bouc, de cerf, d'aigle, d'épervier, de chouette, de dauphin, gravées par les Égyptiens, les Orientaux, les Grecs, sans être toutes d'un excellent travail, sont le plus souvent remarquables par une imitation de la nature qui en dégage les traits essentiels, ceux qui expriment l'habitude et qui écrivent le caractère. Le creux en est profond dans l'intaille; la saillie en est vive dans le camée. Rien de plus beau en ce genre que le *Taureau dyonisiaque* du graveur grec Hyllos, qui floris-



TAUREAU DYONISIAQUE.

(Cabinet des médailles.)

sait au siècle d'Auguste. Le sentiment de la force dans la fureur, l'énergie du mouvement, la résolution du travail y sont admirables. Ce taureau qui se mord le genou et va labourer la terre de ses cornes, est une allusion à Bacchus lui-même, emporté par l'ivresse dont il est le dieu; c'est un emblème saisissant de l'âme humaine retombée sous le joug de la nature et revenue à la bestialité aveugle et intrépide de ses instincts. Bien que l'artiste grec ait finement fouillé dans la chalcédoine les poils du front et des oreilles, et la guirlande de lierre qui entoure le corps de l'animal, ces détails qui pouvaient rapetisser l'image n'empêchent pas qu'elle ne soit frappante par la fierté du style et qu'elle ne reste, en dépit de son exiguïté, grande et mâle.

Ici, comme dans les autres pierres gravées des belles époques, l'art grec nous dit son secret, qui consiste, pour frapper juste, à frapper fort.

GRAVURE EN MÉDAILLES.

III.

LA GRAVURE EN MÉDAILLES VEUT UN STYLE LACONIQUE ET CONCENTRÉ QUI ABRÉGE LE MODELÉ DES FORMES ET N'EN DONNE QUE L'ESSENCE.

Les principes que nous venons de formuler s'appliquent aux deux branches de la glyptique, et, sauf quelques nuances, sont les mêmes pour la gravure en médailles que pour la gravure en pierres fines.

Le mot médaille vient de l'italien *medaglia*, qui vient du grec *métallon* (μέταλλον). La médaille est en effet une pièce de métal marquée de certains signes qu'on y grave pour célébrer un événement mémorable ou conserver le souvenir d'un personnage illustre. Si la pièce de métal porte l'empreinte d'un état souverain ou d'un prince, pour servir comme moyen d'échange, c'est une *monnaie*, et ce mot qui dérive du latin *monere*, avertir, exprime le soin qu'a pris l'autorité publique d'indiquer sur les pièces destinées à la circulation, leur poids et leur valeur. La monnaie s'appelait en grec *nomisma* (νόμισμα), en latin *nummus*, deux mots dont l'étymologie atteste l'intervention de la loi dans la fabrication des monnaies. De *nomisma* vient *numismatique* ou science des médailles, et comme les médailles antiques, surtout les médailles grecques, sont pour la plupart des monnaies, le terme numismatique n'en est que plus propre à désigner la connaissance de ces monuments.

La gravure en médailles, comme tous les arts, et la numismatique, comme toutes les sciences, ont leur langage particulier dont les principaux termes veulent être expliqués au lecteur.

On distingue dans une médaille la face et le revers : la *face*, qui est ainsi nommée, parce que c'est le côté où se voit d'ordinaire une tête humaine; le *revers*, qui est le côté opposé à la tête, et sur lequel on grave un relief quelconque ou simplement une inscription. La face est appelée quelquefois l'*avers* ou bien le *droit*. Toute image gravée sur la face ou le revers est un *type*. Cette distinction entre le revers et la face n'a pas toujours existé. Dans l'origine, le monnayeur, pour fixer la pièce qu'il allait frapper du marteau, la posait sur une enclume dont l'extrémité avait des formes saillantes purement géométriques. Ces formes saillantes ont produit au revers des compartiments en creux que l'on nomme *aire*. Le génie artiste des Grecs, leur goût, le besoin qui les possédait d'orner toute chose, leur fit bientôt remplacer l'aire en creux par une

gravure qui présentait un relief sur le revers aussi bien que sur la face, et pour éviter ce qu'auraient offert d'uniforme et d'insipide deux types semblables, deux têtes par exemple, ils opposèrent à la face une image différente; ils firent contraster les petites proportions d'une figure en pied avec l'importance d'une tête, qui devenait ainsi le type principal et qui, par ce rapprochement, grandissait encore.

Comme la gravure en pierres fines, la gravure en médailles a ses creux et ses reliefs. Ce qui est une intaille dans la première, est dans la seconde un *coin*, et ce que l'une appelle camée, l'autre le nomme *poinçon*. Le graveur en médailles a le choix entre deux manières d'opérer. Il peut graver sa figure en relief sur une masse d'acier, et se servir de ce relief pour obtenir un creux, sur lequel seront prises les empreintes de la médaille ou de la monnaie, ou bien il peut creuser immédiatement sa figure dans l'acier, et se servir de ce creux comme d'une matrice pour obtenir les empreintes, et c'est ainsi que le plus souvent il procède.

La monnaie ou la médaille, devant présenter deux types, exige la gravure de deux coins. Entre ces deux coins sera pris, maintenu et frappé un disque de métal, régulièrement arrondi, le *flan*, qui recevra du même coup les deux empreintes.

Les numismatistes appellent *module* la dimension de la médaille, ou, ce qui revient au même, son diamètre; *champ*, le fond sur lequel se détachent les types; *exergue*, c'est-à-dire hors-d'œuvre, un petit espace qu'on ménage fréquemment au-dessous du type pour y graver une inscription, un millésime, une devise, qui coupent en ligne droite la rondeur de la pièce : *légende*, l'inscription qui suit la forme circulaire de la médaille; *épigraphe*, l'inscription gravée sur le type même. — L'inscription est dite *rétrograde* si elle est écrite à rebours, de droite à gauche; — *grenetis*, la série de petits points concentriques dont l'image est quelquefois embordurée, comme d'un cercle de perles; *contremarques*, les signes qui ont été frappés sur les pièces antiques, après leur fabrication, soit pour en changer la valeur, soit pour les approprier à un autre usage, par exemple, pour en faire des jetons d'entrée dans un théâtre.

D'autres expressions sont encore consacrées dans la langue de l'art.

Les médailles sont dites *incuses*, lorsqu'elles présentent, mal imprimé en creux d'un côté, le même type qui est imprimé en relief de l'autre, ce qui provient, comme on le pense, de la négligence ou de la précipitation du monnayeur qui, avant de retirer le flan déjà frappé, a mis sous le marteau un nouveau flan; *autonomes*, les monnaies des peuples libres qui se gouvernaient eux-mêmes, notamment celles des villes grecques avant la

conquête des Romains; ***coloniales,*** celles qui étaient émises par les colonies; ***impériales grecques,*** celles qui furent fabriquées en Grèce après la conquête. Parfois les monnaies antiques tirent leur nom de l'image qu'on y a gravée. Les monnaies d'Athènes, par exemple, sont appelées des ***bœufs,*** des ***chouettes;*** celles du Péloponèse étaient des ***tortues;*** de là vient l'adage grec : « que les tortues peuvent triompher du courage et de la sagesse. » Les monnaies de Perse s'appelaient ***sagittaires,*** parce qu'elles représentent un archer, d'où cet autre jeu de mots : qu'Agésilas avait été vaincu par trente mille archers, parce que le roi de Perse avait gagné à prix d'argent les alliés naturels de Lacédémone. (*Manuel de Numismatique ancienne,* par A.-A. Barthélemy.)

Mais souvent aussi les médailles portent le nom du roi qui les fit frapper. C'est pour cela que les sagittaires se nomment également ***dariques,*** monnaies de Darius, comme les ***ptolémaïques*** sont les monnaies émises par les Ptolémées. Le mot ***Philippe***, qui désignait d'abord les pièces frappées au nom de ce prince, s'étendit par la suite à toutes les pièces d'or, jusque dans les premiers siècles de l'empire romain.

La notion des pierres gravées et celle des médailles, autrement dit la glyptique et la numismatique, sont regardées par les savants comme les deux yeux de l'histoire, et de fait, la somme des lumières qu'elles fournissent à l'archéologie est immense. « Nous découvrons dans les médailles « les fonctions mystérieuses de la religion, dit Charles Patin (***Histoire « des médailles***), les divinités que l'on adorait, aussi bien que les noms « et les marques des magistratures. Nous y voyons des temples de toutes « les manières, des ports, des marchés, des bibliothèques, des voies pu- « bliques, des sépulcres et des ponts qui sont les bâtiments nécessaires. « On y voit des arcs de triomphe, des portiques, des théâtres, des cirques, « des pyramides, des palais, des colysées et des obélisques qui, pour être « la plupart ruinez par les injures du temps, ne subsistent guère que dans « la représentation que les médailles nous en conservent. La magnificence « des triomphes et des jeux, les priviléges des citez, les symboles de « quantité de villes et de provinces... y font des ornements considérables. « La représentation de tant de grands hommes seroit perdue pour nous « si les médailles ne nous la fournissoyent. La belle manière d'écrire qui « doit nous servir de règle, l'excellence des caractères et la perfection du « dessein y conservent à la postérité ce qu'on vouloit rendre immortel. « Les habits mesme, tant de paix que de guerre, les chariots, les siéges « curules, les congiaires et autres marques de libéralitez y peuvent satis- « faire un curieux. On y reconnoît la couronne civique, la murale, la « navale, l'obsidionale, la rostrée et la radiée dont ils récompensoyent en

« différentes occasions le mérite des héros. Rien n'y manque de ce qui « peut augmenter l'amour qu'on doit avoir pour les belles actions... et « les grands événements y sont marquez bien plus seurement que dans « les livres. »

Pour nous, les médailles et monnaies sont avant tout des objets d'art, et nous avons à considérer ici, non pas leur utilité historique, mais leur beauté.

Le statuaire Pradier disait un jour à un pensionnaire de notre Académie à Rome, en lui montrant quelques médailles antiques : Remarquez comme les extrémités de la figure sont relativement fortes; comme l'œil voit tout de suite la tête et son caractère, la main et son expression, comme le personnage pose bien sur ses pieds et conserve ainsi, dans sa petitesse, une assiette monumentale et un grand air! Si vous rétablissiez la proportion exacte des membres, la figure ressemblerait à un danseur de corde. Apprenez à comprendre ces artifices qui font que l'art n'est pas une pure imitation de la nature; qu'il n'est ni une simple copie ni une réduction mathématique des choses, mais cette fière interprétation qui arrache l'artiste à une servilité froide et puérile, et qui témoigne du génie de l'homme, car elle est la dignité de l'art, elle est le style.

Ainsi parlait ce maître et tout lui donne raison, tout, jusqu'aux termes dont se sert la numismatique pour exprimer la gravure d'une médaille ou d'une monnaie. L'impression d'une image quelconque sur une médaille s'appelle *type*, et l'emploi de ce mot n'est ici ni indifférent ni de hasard. Il indique déjà la principale qualité que doit avoir une figure gravée sur l'or, l'argent ou le bronze, et qu'il y faut imprimer avant tout le caractère de la vérité *typique*, ce qui revient à dire qu'il faut l'idéaliser par les accents de la vie générique, comme toute sculpture.

Sur les médailles les plus anciennes, le type n'est pas encore la tête humaine : c'est un objet inanimé ou un animal symbolique. Puis, on grave sur la monnaie l'image d'une divinité; plus tard, l'effigie d'un roi ou d'une reine. En un mot, le type représente une idée avant de représenter un dieu, et un dieu avant de représenter un portrait. Ainsi dans les plus anciennes monnaies grecques, celle des rois incertains de la Macédoine, qui remontent au sixième siècle avant notre ère, on voit un casque, une chèvre accroupie, un cheval libre. Vient ensuite un cavalier coiffé du pétase et armé de deux lances. Depuis le règne d'Alexandre Ier jusqu'à celui d'Alexandre le Grand, les monnaies macédoniennes ne présentent aucune tête qui puisse être regardée comme une effigie positive. Sur la monnaie de Philippe II, père d'Alexandre, c'est encore un Apollon, un

Jupiter barbu et lauré, un Hercule jeune coiffé de la peau de lion, ou une tête de Proserpine avec des pendants d'oreilles, et quand nous arrivons aux monnaies d'Alexandre le Grand, nous les voyons qui commencent par être frappées au type de Pallas, bien qu'elles portent au revers le nom du héros avec une victoire ou une lyre ou un griffon. Le portrait d'Alexandre n'apparaît qu'après ses conquêtes en Asie et en Afrique, encore n'offre-t-il qu'une ressemblance indirecte, sans aucune particularité individuelle. C'est Alexandre qui est divinisé en Hercule ou Hercule qui est humanisé en Alexandre.



MONNAIE D'ALEXANDRE.

Lorsque les villes conquises, Alexandria Troas, Ténédos, Dardanus, Lampsaque, Éphèse, Magnésie, Milet, Mitylène, Alabanda de Carie, Tarsus et autres, frappent monnaie au nom d'Alexandre, lors même que des peuples libres imitent cet exemple pour s'assurer la protection du héros, en flattant son orgueil, la physionomie du conquérant reste plutôt idéale que personnelle. Coiffée d'une peau d'éléphant ou d'une peau de lion, ou bien munie d'une corne de bélier, la tête d'Alexandre est toujours celle d'un demi-dieu entrevu par l'imagination de l'artiste entre la terre et l'Olympe.

Au troisième siècle avant notre ère, la face des médailles perd son caractère allégorique; la ressemblance est franchement accusée, le *portrait* commence : en Grèce, par l'effigie de Démétrius Poliorcète; en Sicile, par la tête diadémée d'Hiéron, tyran de Syracuse, et par la tête voilée de sa femme Philistis. Mais pendant que la face des monnaies se particularise et devient l'image fidèle d'un tyran ou d'une reine, le revers offre un champ plus libre à l'invention du graveur, et cependant c'est toujours un symbole, une allusion au génie du peuple qui a battu monnaie, à la nature du pays, à son histoire. Cela est si vrai que les médailles antiques forment une espèce de blason, bien antérieur à l'avénement de la noblesse. Les signes qu'on y voit gravés, quand ils n'ont pas une signification religieuse, sont en quelque sorte héraldiques. Plusieurs sont les

armes parlantes des peuples ou des cités. C'est ainsi que la chèvre accroupie, selon Mionnet, forme les armoiries de la ville d'Ægæ, ancienne capitale de la Macédoine, dont le nom signifie *chèvre* (αἴξ, αἴγος). La ville de Sidé, en Pamphilie, est indiquée sur des statères d'or par une *grenade* (σίδη). L'île de Mélos ou Milo (d'où nous est venue la fameuse Vénus), par une *pomme* (μῆλον); l'île de Rhodes, par une *rose* (ῥόδον); la ville de

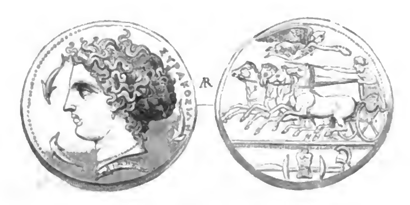


MÉDAILLE DE RHODES.

Sélinonte, par une feuille de *persil* (σέλινον). Ces jeux de mots figuratifs dérivaient eux-mêmes d'un nom propre qui était venu de plus loin et de plus haut. La tête de Minerve *Athênê* ne constitue pas seulement les armes parlantes d'Athènes; elle représente le culte des Athéniens pour la vierge fière et pensive, fille de Jupiter. Avant que la figure de Minerve exprimât le nom de la ville où elle était adorée, la ville avait pris son nom de la divinité qu'elle adorait. De toute manière, le type des médailles antiques, tantôt à la face, tantôt au revers, est toujours un emblème plus ou moins ingénieux qui, s'adressant à l'esprit, lui donne quelque chose à comprendre ou à deviner. C'est la noblesse de la gravure en médailles que toutes les images qu'on y imprime doivent appartenir au blason des idées.

Quelquefois la figure gravée symbolise les mœurs et les habitudes d'un peuple, ses qualités militaires ou agricoles, son goût pour les jeux publics. Le cheval et le cavalier figurent dès les premiers âges de la glyptique sur les incertaines de la Macédoine. L'éphèbe domptant un taureau, le paysan conduisant deux bœufs et coiffé du bonnet à larges bords, appelé *pileus*, désignent de bonne heure la Thessalie et le pays des Édoniens, limithrophe de la Thrace. A Tarente, à Syracuse, les courses de chevaux, les courses de chars remplissent le revers des plus petites monnaies aussi bien que des plus grands modules. Tandis que le droit de la pièce est réservé à la divinité locale, à Proserpine, à la nymphe Aréthuse, l'art imitatif, mais libre, s'empare du revers pour y graver ces attelages brillants, d'une héroïque élégance, qui de leur mouvement font comme frémir la médaille. Une de ces médailles, celle qui porte le nom

d'Événète nous montre en petit ce que Phidias a mis dans ses statues, dans ses bas-reliefs : la majesté unie à la grâce, la force mariée à l'élégance, la vérité de la vie humaine avec les accents de la vie divine.



MÉDAILLON DE SYRACUSE

Les lois de l'art numismatique, écrites d'un burin inimitable sur les coins de Syracuse, de Catane, d'Agrigente, de Tarente, de Métaponte, de Thurium, sur les statères d'or, les tétradrachmes ou autres pièces de



LIONEL D'EST, PAR PISAN.

Macédoine, d'Argos, de Corinthe, de Phéneus et de Stymphale en Arcadie, de Naxos, de Rhodes, de Clazomène... ces lois, connues encore des Romains, furent perdues dans le moyen âge, qui pourtant conserva sur les

pierres gravées et les monnaies une sorte de sublimité barbare. A la Renaissance, le génie de Vittore Pisano et des Padouans fait revivre et refleurir la gravure en médailles. Tout en se rapprochant davantage de la nature, il nous en donne des interprétations étonnantes par le caractère des images qui, une fois vues, ne sortent plus de la mémoire, tant elles y



MEMMO, PAR DUPRÉ.

mordent. Nous n'avons plus sous les yeux des figures idéales, des divinités terrestres, mais des hommes vivants et parlants, sculptés à l'emporte-pièce, des personnalités qui se détachent avec la dernière énergie sur l'ensemble de l'humanité, sur le fond de l'histoire, telles que Lionel d'Est, le doge Memmo... Autre manière de comprendre l'art, et qui a bien aussi sa grandeur. Au XVII[e] siècle, lorsque Dupré florissait, la gravure, s'attaquant de plus près encore à la vie, exprime non plus seulement la physionomie morale de l'individu, mais l'aspect et la palpitation des chairs. Elle descend, du caractère interprété, à l'imitation directe, flagrante, au portrait pur, et si un Briot, un Varin font encore, sous Crom-

well et sous Louis XIV, de très-beaux revers, ils restent inférieurs aux artistes de la Sicile, de la grande Grèce, de l'archipel, de l'Asie Mineure, aux Événète, aux Aristippe, aux Agésias, aux Théodote et à ces graveurs dont le nom a été si ingénieusement lu, restitué ou complété par un de nos plus habiles numismatistes (*Lettre à M. le duc de Luynes* et *Lettre à M. Schorn*, par Raoul Rochette).

Il faut en convenir, au surplus, l'infériorité des modernes, particulièrement en fait de monnaies, tient à des circonstances étrangères à l'art. Les pièces antiques, lorsqu'elles ne sont pas coulées, ont été frappées au marteau, sur un disque renflé au centre, en forme de lentille, et le génie de l'artiste se fait sentir dans la frappe comme dans la gravure. Machine délicate, sensible, intelligente, le bras de l'homme pouvait mesurer ses coups, les modérer ou les redoubler selon les parties de l'empreinte qui devaient être accusées fortement ou adoucies. Le marteau était encore un instrument de l'art. Il nuançait l'intention du graveur; il achevait sa pensée; il était le dernier mot de son éloquence. Aujourd'hui, c'est une machine inconsciente, brutale, d'une obéissance aveugle, d'une monotonie mathématique et inexorable, qui est substituée à la fibre d'un artiste, à la volonté d'une âme!

« L'invention du balancier, a fort bien dit M. François Lenormant (*Gazette des Beaux-Arts*), si précieuse pour la fabrication des monnaies courantes, dont il faut produire le plus grand nombre possible dans le temps le plus court, marque, au point de vue de l'art, une date funeste dans la numismatique moderne. On peut en observer les effets immédiats dans les séries monétaires de presque tous les pays de l'Europe, mais nulle part ils ne sont marqués d'une manière aussi frappante que dans les monnaies de la république d'Angleterre, du *Commonwealth*. La pièce d'or, dont le coin a été gravé par Briot, a été fabriquée au marteau, et elle peut être considérée comme le plus beau produit de l'art monétaire des siècles modernes; la monnaie d'argent a été gravée par Blondeau; les coins en sont presque aussi beaux que ceux de l'or, mais elle a été frappée au balancier, et cette circonstance seule suffit pour qu'elle ne puisse pas supporter la comparaison. Après l'invention du balancier, celle du bélier hydraulique, perfectionnement matériel, a marqué une nouvelle phase de décadence pour l'art. Il suffit de comparer une médaille du règne de Louis XIV avec une de celles que la Monnaie de Paris frappe aujourd'hui, pour juger de la différence des résultats. Et si l'on veut faire porter le parallèle sur des espèces destinées à la circulation, combien les belles pièces de cinq francs à l'Hercule, de la première république française, chefs-d'œuvre de Dupré, ne sont-elles pas supérieures même à celles de

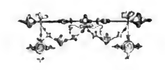
la république de 1848, les plus élégantes qui aient été produites de nos jours! »

Il y a plus : dans nos monnaies frappées sur un disque plat, le relief est égal partout; l'épaisseur du type est maintenue exactement au niveau des bords, afin que les pièces puissent facilement se conserver en piles et se compter d'un coup d'œil. Mais une pareille nécessité ne s'impose point à la gravure des médailles, qui, n'étant pas faites pour les changeurs, pourraient au moins conserver des nuances de relief et s'affranchir des exigences par lesquelles le beau est aplati sous l'utile.

Tournons et retournons en nos mains les médailles grecques : nous y verrons plus que des chefs-d'œuvre, car elles nous diront le secret d'en faire d'autres. Ces médailles, monnaie du grand art, qui le font entrer dans l'intimité de la vie, sont la leçon familière des maîtres. Elles nous enseignent jusqu'à la manière d'écrire pour la postérité par le tour abrégé de leurs inscriptions et de leurs légendes. Le nom de la cité ou du tyran, au génitif, suppose un substantif supprimé, le mot sous-entendu d'ouvrage, de monnaie, de règne. Les villes se désignent souvent par les initiales de leur nom. Le plus savant des numismatistes, Eckhel (*Doctrina nummorum veterum*) a observé que le laconisme des inscriptions se rapporte aux belles époques de l'art, et que leur prolixité relative, engendrée par la flatterie ou la vanité, marque les âges de décadence, les temps où l'idée se délaye et se noie dans la forme. Ici encore l'esthétique de la gravure en médailles est formulée dans le langage même. Nous disons tous les jours d'un morceau de Tacite, d'un passage de Montaigne ou de Montesquieu, qu'ils sont frappés comme une médaille ou qu'ils sont sculptés en style lapidaire, et ce mot, appliqué comme un éloge à la pensée écrite, rappelle à merveille les qualités de concision voulues dans la pensée gravée sur pierre ou sur métal.

Ainsi les deux branches de la glyptique se rejoignent dans une commune obéissance au même principe. L'une et l'autre grandissent par l'essence des formes, par la concentration du style, et elles nous prouvent alors que la grandeur est indépendante des dimensions, parce que la grandeur est une qualité de l'esprit.

CHARLES BLANC.

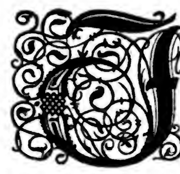


EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

DE LYON



ADIS capitale de la Gaule celtique, aujourd'hui seconde capitale de l'Empire français, que d'étranges fortunes a traversées la ville de Lyon et qu'il serait facile, si la place et le temps s'y prêtaient, de faire lire le résumé de son histoire dans le caractère de ses habitants actuels! Un demi-siècle à peu près avant la naissance du Christ, les Romains jettent au milieu d'une bourgade, peut-être à demi-sauvage, les fondements d'une colonie et les fondations d'une ville. Celle-ci s'accroît rapidement grâce à sa position au confluent de deux fleuves, et à sa situation dans un pays fertile. Auguste la chérit comme une fille et Caligula et Claude. Mais sous le règne de Néron, un tremblement de terre, suivi d'un de ces incendies comme les sociétés antiques seules en ont vu, réduit en cendres les édifices magnifiques qui la couvraient. En vain elle renaît de ses cendres, et Trajan la pare à son tour. Les barbares arrivent, achèvent ce qu'ont commencé tour à tour le feu, les inondations, et en font si bien disparaître tous vestiges de l'antiquité, qu'il n'est guère de ville en France plus pauvre en monuments. Jusqu'à Louis XI, ce sont de longues luttes intestines. Puis, tout à coup les guerres d'Italie viennent ouvrir l'ère de ses prospérités. Lyon, à mi-chemin de Paris et de l'Italie, devient l'immense et luxueux caravensérail dans lequel font station rois, seigneurs, armées,

fournisseurs, payant grassement une hospitalité de passage. François Ier lui révèle son vrai génie en lui demandant des étoffes de soie qui bientôt après luttent de perfection avec celles de Venise et de l'Orient. Lyon a les premiers imprimeurs de France. Lyon a des poëtes. Elle mêle aux préoccupations du négoce les beaux enthousiasmes de l'idéal. Et sauf la révocation de l'édit de Nantes, on ne compte plus guère dans ses jours néfastes que la terrible catastrophe de 1793.

Le Lyonnais moderne est fait de tout cela. Il a été trempé à toutes ces épreuves. Il s'est modelé sur toutes ces traverses, et la nature semblait l'avoir pressenti. S'il faut croire, selon les physiologistes, que c'est la femme qui transmet de génération en génération la pureté du type primitif, on peut penser que les premiers habitants étaient grands, forts, bien constitués, mais sans beaucoup de grâce. Son caractère moral a aussi plus de solidité que d'attraits. Il est surtout pratique, ennemi du luxe extérieur, peu expansif, personnel. Quelques-uns de ces traits sont particulièrement sensibles dans un volume de poësies de M. Joseph Soulary dont nous parlerons incidemment tout à l'heure.

Mais nous avons hâte d'introduire notre lecteur dans l'exposition de la *Société des Amis des Arts*, la vingt-neuvième qu'elle ait organisée depuis sa fondation.

Un mot cependant encore, un mot qui doit être le *delenda Carthago* de quiconque parle de Lyon et de l'hospitalité qu'y reçoivent les beaux-arts. L'exposition se fait toujours dans la galerie du Musée... Ainsi, pendant quatre mois — un mois d'arrangement, deux mois d'ouverture, un mois de réorganisation — le Musée de la ville de Lyon est fermé pour les élèves, fermé pour les écrivains, fermé pour les curieux, fermé pour les étrangers! Ainsi, chaque année, se renouvellent les chances terribles d'un madrier qui peut échapper aux mains d'un charpentier et percer d'outre en outre le Rubens ou le Pérugin? Chaque année, pendant quatre mois, les tableaux des vieux maîtres languissent derrière une cloison couverte d'une toile verte, sans honneur et sans gloire, comme ces vénérables personnes qui, dans les bals, font tapisserie sur la dernière banquette, alors que les fillettes rient et dansent. Il ne faut pas craindre de le dire et de le répéter, cela n'est point digne d'une grande ville comme Lyon. L'esprit public a fait depuis quelques années de singuliers progrès. Certaines idées de dignité vont de pair avec celles de certains besoins, et l'on exige aussi impérieusement des municipalités le respect des chefs-d'œuvre que la largeur des rues et la commodité des promenades. On

fait maintenant la part des jouissances de l'âme aussi soigneusement que celle des exigences du corps. Ainsi l'ont senti Nantes, Bordeaux, Marseille, Lille, etc., etc. Ces villes ont compris le rôle immédiat que joue l'art dans la grande évolution des sociétés modernes. Elles ont pris au sérieux ce rôle qui consiste à mettre incessamment à la portée de tous tout ce qui peut aider au développement des manifestations les plus diverses de l'esprit. En même temps qu'elles restauraient les théâtres, qu'elles ouvraient ou agrandissaient les bibliothèques, qu'elles multipliaient les écoles, elles construisaient aussi des musées où pussent s'étaler à l'aise et parler aux yeux les tableaux, les dessins, les gravures, les statues. Elles ont voulu aussi que les chefs-d'œuvre ne fussent plus exposés à jour fixe à une injurieuse obscurité ou à d'imprudents déplacements.

Ainsi fera certainement un jour la ville de Lyon, et non-seulement dans l'intérêt de son musée et des enseignements qu'on y peut puiser, mais encore en faveur de cette *Société des Amis des Arts* qui, chaque année, organise à ses risques et périls une exposition intéressante. Ce n'est point assez pour la ville d'avoir pris à sa charge une partie des frais d'une galerie annexe et d'avoir laissé, l'an dernier, à la Société une charge de près de 3,000 francs.

Six cent trente œuvres d'art figuraient à l'exposition de l'an dernier. Quarante-trois ont été achetées par la *Société* pour la somme de 25,920 francs; quarante-quatre acquisitions ont été faites par la ville et les amateurs au prix de 30,900 francs. C'est donc en tout 56,820 francs de peinture, sculpture ou gravure qui se dispersent dans un même centre, allant porter dans maints intérieurs le goût de jouissances nouvelles, récompensant les artistes de leur labeur, donnant enfin, par le chiffre total, à la ville de Lyon une tournure de Mécènes que les préoccupations utilitaires n'ont aucun droit à tourner en raillerie.

Cette année le livret explicatif enregistre 704 objets d'art. Nous les avons tous étudiés avec le plus ou moins d'attention qu'ils nous semblaient exiger, et nous croyons pouvoir tirer cette conclusion que l'exposition n'est point inférieure aux précédentes, quoiqu'elle renferme moins de morceaux frappants. Les peintres arrivés n'ont point donné ce coup de collier qui fait assembler et applaudir la foule, mais de nouveaux peintres s'avancent, jeunes, vaillants et hardis.

Ce qu'il y a de fort remarquable dans l'école lyonnaise, au moins dans celle que nous sommes appelé à étudier depuis quelques années, c'est la persistance de la personnalité. Le génie lyonnais semble singulièrement tenace. Il est peu expansif et ne s'impose point par les côtés

brillants qui font facilement école, mais il suit sa route sans se laisser distraire. Orsel, M. Jeanmot, les Flandrin, en sont de frappants exemples. Il ont eu leur route de Damas, ils se sont liés, tous jeunes, à un maître ou à une idée, et ils ne les ont point abandonnés. Il en est de même aujourd'hui, et M. Bellet du Poizat a enfin conquis les bénéfices de sa persistance. Sa grande composition, les *Hébreux conduits en captivité*, est la meilleure page de son œuvre en ce sens qu'elle en est la plus individuelle. Disposition des groupes, interprétation du sujet, choix de la coloration générale, tout est bien à lui. Nous pourrions facilement ouvrir la Bible et semer notre description des noms propres des généraux de Nabuchodonosor. Nous nous garderons de le faire. Le tableau de M. Bellet du Poizat n'est point un fait historique, c'est un résumé ardent et coloré de ce qu'il a lu dans Jérémie. C'est dans son imagination qu'il a vu ces trois princesses, à demi enveloppées dans des draperies somptueuses, qui forment, comme trois fleurs de choix, le centre du bouquet. Leurs farouches vainqueurs qui les poussent du poitrail de leurs chevaux n'ont emprunté leur casque à aucun arsenal connu, et les éléphants qui s'avancent pesamment sont chargés de tours chimériques. Tout cela est bien : c'est un poëte et non un antiquaire qui doit retracer ces grandes scènes de désolation, et nous faire rêver à cette solennelle abstraction, l'Exil! Qui de nous a vu frapper des femmes, des vieillards, des enfants, comme le font ces soldats? Comment discuter ces colonnes de fumée, ces langues de feu, ces reflets de pourpre qui luttent dans le ciel, s'ils disent bien qu'une ville entière s'abime dans un colossal incendie? L'impression générale qu'on reçoit du tableau de M. du Poizat est plutôt animée que triste. Les trompettes des triomphateurs couvrent les sanglots des vaincus, et c'est la fanfare de la victoire qui est la note dominante. Nous craignons d'autant moins d'insister sur les belles et franches qualités d'harmonie éclatante de cette œuvre que nous avons de grandes réserves à faire pour la partie technique. Les personnages sont sur un plan trop reculé; le blond l'emporte trop et n'est point assez réchauffé par des rouges ou des bleus solides. Enfin, et surtout, le dessin est trop inconsistant. Le dessin de ceux des artistes qu'on persiste à appeler les coloristes, est au moins, chez les vrais maîtres, d'une incorrection sensible et voulue. Ils traitent un membre ou une attache comme un acteur son visage lorsqu'il veut exprimer une passion forte. Mais cette incorrection même a toujours une saveur particulière, tandis que le dessin est, pour ainsi dire, absent du tableau de M. du Poizat, et nous en sommes d'autant plus frappé que nous n'y retrouvons ni la farouche tournure de ses *Bohémiens*, ni la silhouette âpre de ses *Belluaires*, ni l'élégant maniérisme de ses *Donneurs*

d'aubade. C'est encore le reproche que nous adresserons à son *Paysage* au fusain. Quant à sa *Marine*, elle est d'une harmonie et d'une facilité de touche qui sont dignes d'éloges sans réserve.

Ce n'est qu'à la condition de retenir dans leur sein les artistes qui font acte de talent, soit en les encourageant par des acquisitions intelligentes, soit en s'occupant expressément de leur sort, que les grandes villes, légitimes capitales des grands centres provinciaux, aideront à cette décentralisation que tout fait désirer et présager. Aussi est-ce avec une sorte de regret que nous avons appris que la ville de Lyon faisait une pension au jeune Théodore Lévigne, dont nous avons signalé l'an dernier le singulier début, pour qu'il vînt étudier à Paris. J'ai toujours dans l'esprit ce passage d'une des lettres d'Hippolyte Flandrin, publiées dans la *Gazette*, d'où il ressort que si dans l'atelier de Hersent on n'eût point molesté les bons jeunes hommes, Flandrin ne serait point entré dans l'atelier de M. Ingres. C'est donc à la terreur légitime d'un petit provincial pour les charges des rapins que M. Ingres a dû son meilleur élève. A mon sens ce n'est point au sortir du berceau qu'il faut envoyer dans le grand centre les élèves qui indiquent des dispositions à part. Paris est alors comme une boisson trop capiteuse. Je ne pense pas qu'ils y puisent, pour les éléments de leur éducation première, de meilleurs enseignements que ceux de l'École impériale des Beaux-Arts de Lyon. C'est plus tard, lorsqu'ils entrevoient le but suprême, qu'il faut leur procurer les facilités de voyager, d'étudier librement les belles pages des grands musées ou des monuments publics, et s'ils abordent les maîtres vivants, d'écouter leurs conseils d'une oreille indépendante. Le jeune Théodore Lévigne a exposé cette année un grand dessin d'après un bas-relief antique. C'est une étude d'une grande harmonie d'aspect; le demi-relief du plâtre est exprimé avec beaucoup de sobriété; le dessin des ensembles est simple et ferme, les têtes sont expressives, mais les extrémités laissent beaucoup à désirer. M. Lévigne n'en est encore qu'à la grammaire. Qu'il apprenne donc en ce moment à parler purement sa langue, nous verrons plus tard quels sujets et quelle poétique il choisira.

Les peintres d'histoire ne sont point nombreux à Lyon, car nous ne tenons plus pour Lyonnais ni M. Claudius Jacquand, ni M. Comte, dont l'excellent tableau *la Jeunesse de Henri de Guise* a été acquis pour le musée de la ville[1]. Quoique un peu trop vigoureux, trop fait dans les

1. Ce tableau, qui figurait au dernier Salon, a été reproduit sur bois, et, notons-le au passage, avec un talent remarquable par MM. Bocourt et Sotain, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 331.

fonds et les accessoires, son tableau nous paraît avoir gagné en harmonie, mais c'est un tableau tout parisien de donnée et d'exécution. Nous signalerons particulièrement un *Faune portant un Amour*, de M. Léon Belliveaux, élève de Drolling et Bonnefond. C'est une composition à mi-corps, qui s'agence bien et qui indique de sérieuses études. M. J.-B. Chatigny a peint un grand *Ascanio*, élevant à la hauteur de ses yeux une coupe qu'il vient de ciseler; le ton général est inconsistant et l'intention du geste mal indiquée, car, au premier coup d'œil, nous avions cru à une scène d'ivresse. Les peintres de portrait sont plus nombreux, cela se conçoit, que les peintres de sujets historiques. M. Gabriel Tyr, auquel le Tribunal de commerce a donné récemment gain de cause contre les intéressés dans une question de ressemblance, M. Paul Yance, élève de l'École et de M. Gleyre, M. Guichard, un romantique trop bien converti, tels sont les portraitistes que nous avons notés, après avoir étudié avec la plus vive satisfaction un *Portrait de jeune femme*, peint par Mlle Adelaïde de Wagner. La pose en est aussi naturelle que distinguée, et l'exécution aussi intelligente que sage.

Il est remarquable, cette année surtout, combien chacun semble décidé à oublier les pratiques de métier qu'on a pu saisir dans l'atelier du maître. Et pour le noter au passage, l'école de Saint-Jean que représentaient M. Lays et Mme Puyroche-Wagner, perd même ces deux fidèles. Ces deux artistes s'essayent à peindre plus franchement, à oublier ces petites lumières posées çà et là, ces frottis de laques qui faisaient de si maigres dessous; il n'est jamais trop tard pour rentrer dans la bonne voie, et une touche bien franche vaut mieux que le tour de force dont on a tant usé et abusé dans la goutte d'eau scintillant sur la surface grasse d'une feuille de choux ou sur la joue duveteuse d'une pêche. M. Reignier, professeur à l'École des Beaux-Arts, a peint un tableau de *Fleurs* d'aspect un peu classique, mais dont certains détails sont très-habilement modelés; mais à voir ces roses et ces pivoines, on pourrait croire, sans méchanceté, qu'il les a peintes d'après des fleurs artificielles, tant elles manquent de ce charme, de cet abandon, de cet éclat confus et inexprimable qui fait aussi la gloire du visage de l'enfance, cette fleur de la vie. C'est précisément cette éloquente poésie que M. Maisiat veut faire chanter à ses bouquets. Son *Vase de fleurs*, dont un léger croquis accompagne ces lignes, a quelque chose d'élégiaque qui attire et qui surprend. Acquis pour le musée de la ville, ce tableau donnera du talent de M. Joanny Maisiat une idée fort honorable, mais cependant incomplète. Nous avons noté dans son œuvre des pages qui nous satisfaisaient plus complétement. Non point que celle-ci soit négligée, ni qu'elle sente la fatigue, mais quelques défauts sen-

sibles en altèrent l'harmonie : le choix d'un appartement sombre, à lumière localisée, qui par sa précision même répond mal aux qualités de délicatesse nuageuse de ce fin talent; puis le choix d'un vase tout à



VASE DE FLEURS, PAR M. MAISIAT.

fait pauvre, et comme forme et comme ornementation; enfin un groupe de fleurs bleues dont le ton fait tache dans le reste du bouquet. Il est assez singulier que le bleu est extrêmement difficile à introduire dans la peinture de fleurs. La nature est bien de cet avis, car elle n'a peint avec ce ton qu'un très-petit nombre de fleurs, les bluets, les myosotis, quelques fleurs de plate-bande, c'est à peu près tout... jus-

qu'au jour où les jardiniers auront réalisé leur idéal : le Dalhia bleu. — M. Chabal-Dussurgey a modifié le fond sur lequel s'enlevaient ses *Fleurs de printemps*, destinées à couvrir le panneau d'une salle à manger. Ce changement, à notre sens, n'est point heureux ; la draperie à franges d'or, qui remplace un fonds gris, manque d'ampleur et assourdit l'éclat de la couronne ; fort heureusement elle n'atténue ni le dessin, ni le modelé qui sont d'une justesse magistrale. — M. André Perrachon a posé, en pleine campagne, au bord d'une source, une brassée de chrysanthèmes, de soleils, de roses, de giroflées blanches, de glaïeuls, dans une de ces cruches qu'on lustre en Provence d'un si bel émail vert. Cette hardiesse était une imprudence. Il eût fallu monter les tons jusqu'à l'exagération pour lutter avec les reflets et le ton soutenu de la cruche, et réchauffer aussi le ciel et le fond de montagnes. En cet état, cela sent trop le parti pris du décor. En général, les peintres de fleurs Lyonnais me semblent peindre souvent leurs compositions d'après des études isolées ou même d'après des dessins. Ils ne portent point leur chevalet dans leur jardin ou bien, dans leur atelier, ils se préoccupent trop volontiers de fonds chimériques, et n'étudient point scrupuleusement les valeurs sur lesquelles s'enlève le modèle posé sur la table. C'est là cependant un des secrets du charme des fleurs de la nouvelle école. Ainsi faisait Eugène Delacroix ; ainsi font à Paris MM. Diaz, Fantin et Vollon ; ainsi a fait un jour à Lyon M. Fr. Vernay, et ses esquisses de fleurs sont le principe d'une leçon excellente et que les confrères devraient étudier. Le dessin de la fleur est dans la masse et non dans le détail, et un vase plein de fleurs ne se doit point isoler de ce qui l'entoure.

Les paysagistes sont assurément les artistes dont le talent bénéficie le plus de l'isolement de la vie de province. Dès que renaissent les beaux jours, ils n'ont qu'à boucler leur sac, à décrocher du mur de l'atelier le parasol, le pliant et la boîte de voyage, et en trois enjambées ils sont en pleine forêt, en pleine montagne. L'hiver, la vie est plus retirée qu'à Paris, et l'on gaspille moins de talent en dépensant moins de paroles oiseuses dans le développement des théories sur l'art. Enfin les succès aux expositions locales n'ayant point la tyrannique autorité des succès aux salons parisiens, on est moins entraîné à imiter une année Corot, une autre année Théodore Rousseau, une autre encore ou Diaz ou Cabat.

C'est à Lyon que se sont réfugiés les derniers prêtres du paysage historique. M. Aligny est directeur de l'école. Il est vrai qu'il n'expose point. Mais M. Paul Flandrin envoie, et même, sauf l'intensité conventionnelle de la coloration, son *Paysage* de cette année a un certain



aspect plus souple qu'à l'ordinaire. M. Ponthus Cinier, pour lequel nous nous sommes jadis montré trop sévère, a peint une *Susanne au bain* qui ne nous réconcilierait point avec lui, s'il n'avait en face, un *Bon Samaritain* vraiment remarquable. C'est, nous le supposons, quelque étude faite dans la campagne de Rome; le site a été choisi parmi les plus sévères et ceux dont les plans et les silhouettes parlent le mieux par eux-mêmes.

M. Georges Joannin et M. André Servan sont le lien entre les classiques et les autres. M. André Servan voit dans les grandes masses d'arbres qui s'arrondissent au milieu des longues prairies, le prétexte à de plaintives élégies. Nous avons déjà signalé plus d'une fois la note de son œuvre, mais cette année elle nous paraît plus triste que mélancolique et même incomplétement formulée. Il ne faut point s'arrêter à des préludes. — M. Georges Joannin voit la nature plus en gaieté. C'est une interprétation très-française et très-moderne de certains coins de paysage antique : un ciel bleu où courent des nuages blancs, des prairies intenses, de grandes masses d'ombres projetées par des plans de rochers ou par des arbres semés sur le bord des ruisseaux, et dans la fraîcheur desquelles les nymphes s'endorment. M. Joannin a ici deux tableaux, l'un *le Matin*, et l'autre, *le Soir au bord du Suran*, qui est d'un accent plus réel et cependant moins franc.

M. Hector Allemand a une exposition qui nous charme, à condition toutefois d'en écarter le *Ravin dans les bois de Cherbonnières*, que nous trouvons lourd de composition et sourd de ton. Mais nous avons peu vu de toiles d'un meilleur sentiment et d'une exécution plus congruente que les *Dernières feuilles*, la *Soirée d'automne* ou plutôt de fin d'été, et la *Matinée de printemps*. M. Allemand joint à un tempérament nerveux, un esprit cultivé et un grand et sincère amour du travail. Les dernières expositions à Paris ne lui ont point conquis cette place qui est trop souvent occupée par des succès de moins bon aloi ; mais les amateurs et les critiques seraient bien surpris s'ils passaient quelques heures, comme nous l'avons fait maintes fois, à parcourir ses cartons de dessins, d'aquarelles, ou à interroger la franche et saine qualité de ses études peintes. — Le meilleur des tableaux de M. Adolphe Appian, nous a-t-on assuré, le *Sentier des Roches*, aux environs de Maleville (Isère), était accroché trop haut pour que nous en pussions juger. Les autres renferment sa verve habituelle, sa touche adroite et vive. Le *Marché aux bestiaux*, à Rix (Ain), n'est qu'une étude, mais c'est l'étude d'un coloriste vigoureux et fin à la fois : les nuages blancs qui sont coupés par un plan de colline sont d'une rare justesse. Il reste encore à M. Appian à dessiner plus fer-

mement ses arbres et à ne point attaquer les détails des seconds plans avec autant d'énergie. Outre que cette répétition de force dans le milieu de la toile donne à ses œuvres de l'uniformité, cela ne se passe certainement point ainsi en plein air. M. Appian se sert du fusain avec un talent hors ligne. On se rappelle qu'il lui en a été acheté un pour le Luxembourg à la suite du dernier Salon. Ici, il en a deux. Celui intitulé *Avant l'orage*, site des Basses-Pyrénées, est d'une poésie et d'une gravité tout à fait élevées. Puisque nous parlons fusain, rappelons en ce moment ceux d'un amateur de Limoges, M. Adrien Dubouchez. Je ne connais point d'artiste qui ne serait fier de les signer.

M. Henri Chevalier est en grand progrès. Il y a la même sincérité dans le choix des sites, mais bien moins de gaucherie dans l'exécution, et pour mieux dire une exécution plus consistante. M. H. Chevallier se rattache à l'école de Théodore Rousseau. Il a commencé par trop voir les œuvres de la dernière manière de ce maître. Il lui fallait remonter plus haut, et il l'a bien senti cette année. — M. Girardon lavait autrefois spécialement des aquarelles. Aujourd'hui il n'a que des tableaux à l'huile. Ce nouveau mode d'expression ne lui est point encore familier, et pour tout dire, nous regrettons, au moins provisoirement, qu'il ait abandonné le papier torchon et les pains de couleur à l'eau. Ses aquarelles étaient remarquables et avaient été remarquées. Ses peintures sont un peu froides, malgré qu'elles soient très-montées de ton. Ce sont des vues de la Provence. Nos lecteurs jugeront par l'eau-forte ci-jointe, que M. Girardon sait bien rendre l'aspect des lignes de ce beau pays. Mais au moins, par ce que nous avons vu de Marseille, des gorges d'Ollioules et de Toulon, la lumière joue dans le midi un rôle aussi important que la substance. Elle vibre, elle scintille, elle caresse, elle éblouit, elle se mêle à tout : aux surfaces qu'elle frappe, aux reflets, aux ombres surtout; elle noie mille détails compliqués dans une harmonie sonore; et c'est, à notre sens, M. Ziem qui, de toute l'école contemporaine, a le mieux compris et rendu ce prodigieux phénomène.

Les artistes parisiens nous pardonneront de les sacrifier aux Lyonnais et de rappeler simplement leurs noms et leurs œuvres. Nous sommes un critique en voyage, et nous devons surtout dépouiller notre carnet des notes qui portent sur des œuvres moins connues à Paris. Citons donc rapidement de M. Léon Bailly les *Sœurs au lutrin*, composition d'un sentiment très-religieux et un *Pré à Charbonnières;* les gravures de nos collaborateurs J. Jacquemart, L. Flameng, A. Baudran, Deveaux et Gaillard qui a envoyé aussi des portraits dignes de la plus sérieuse attention; les aquarelles de M. Tourny; le *Printemps dans le Sahel*, de M. Lauret,

d'Alger; des *Vues d'Italie*, de M. A. Guillon; le *Golfe de Provence*, de M. V. Cordouan; les terres cuites de M. E. Chatrousse, et un beau *Soleil couchant*, de M. Émile Breton.

L'espace nous presse, et il y a tout un groupe d'artistes qui nous a frappé et dont nous tenons à parler. Ce sont les peintres d'intérieur et de nature morte. Cette peinture, ainsi que ces artistes la comprennent, c'est-à-dire avec plus de naïveté, moins de préoccupation d'arriver à un tableau coquet, est une excellente source d'études, et c'est pour l'avoir trop négligée, comme n'étant point noble, que la plupart des peintres de la Restauration avaient complétement désappris leur métier. C'est en faisant ces divisions d'art noble ou d'art moins noble, que l'on est arrivé tout doucement à comprimer sous une règle de fer les tempéraments moyens, et que l'on a créé cette peinture de genre qui nous déborde aujourd'hui. M. Bail, que nous avions déjà signalé, a fait depuis un an d'énormes progrès. Son *Portrait de femme* a des duretés inutiles, mais ses *Intérieurs rustiques* sont de la plus solide facture. Le sentiment général rappelle les intérieurs de M. François Bonvin, mais il y a ici plus de chaleur et d'atmosphère. M. Bail touche les plats de faïence, les tables de chêne, les meubles de noyer comme le faisait Decamps. L'*Arrière-boutique* est un chef-d'œuvre, un double chef-d'œuvre même, car la composition pouvait être coupée en deux : une jeune mère assise dans une chambre tendue d'un papier commun, réchauffe, devant un poêle de fonte, son bel enfant qui fait des gestes extravagants, et que la petite sœur contemple en tenant son tricot: il y a à terre un chariot brisé, enluminé de jaune et de rouge qui est comme un unisson de trompettes dans une marche militaire. — M. Louis Carrey s'est très-heureusement tiré d'un grand panneau qu'il intitule: *Science et Foi*[1]: un lourd in-folio est ouvert sur une table près d'une tête de mort et d'une sphère; un Christ en ivoire est suspendu au mur. Tout cela, jusqu'à un encrier en faïence de Nevers et une plume d'oie éméchée, est enlevé franchement, sans minutie et sans lourdeur. La muraille seule n'a point assez de consistance, mais c'est une tache facile à faire disparaître. Ce tableau est à bon droit un des succès de cette exposition.—M. Vollon, qui est Lyonnais d'origine, est représenté par son excellent tableau du dernier Salon : *Art et gourmandise* : un singe croquant une pomme, assis sur une guitare. Chacun sait aujourd'hui que M. Vollon est un de ceux dont les amateurs de vraie peinture suivent la marche avec le plus d'attention. — Les cerises dans

1. Un excellent croquis de ce tableau nous est arrivé trop tard pour être livré à temps au graveur, et nous le regrettons.

un plat d'argent, de M. Pierre Toussaint de Marseille, seraient la joie du mur d'une salle à manger. Voilà comment il faut voir et peindre les fruits.

Le livre dont nous avons parlé au commencement de cet article n'a pas été exposé, et il nous faudrait faire d'énormes détours pour rencontrer au passage une transition vraisemblable. Allons donc droit au but, et comptons sur l'indulgence de nos lecteurs pour tout ce qui est art et art véritable. Or, est-il un art plus noble que celui du poëte, un art plus estimable que celui de l'imprimeur. Les *Sonnets, Poëmes et Poésies*[1] de M. Joséphin Soulary, imprimés récemment par M. Louis Perrin, nous ont semblé ne pouvoir être distraits du mouvement artistique que nous allons chaque année étudier à Lyon. *Angusta sed angusta*, telle est la devise de ce livre exquis et que nous devons tous avoir dans notre bibliothèque sur le rayon destiné aux choses rares et soignées. Devise de poëte et de tous ceux qui, travaillant beaucoup pour peu produire, ont un souverain mépris du vulgaire. Imprimé d'une encre un peu grise sur un papier teinté, avec ces lettres augustales qui nous rappellent les meilleurs moments de la Renaissance, il sera un titre d'honneur pour M. Louis Perrin « l'imprimeur et féal amy » de M. J. Soulary. Vous l'ouvrez, vos yeux sont charmés. Vous le lisez, et, surtout si vous êtes un Parisien qui suive d'un œil attentif toutes les choses du jour, vous êtes tout surpris d'entendre cette voix ferme, mélancolique à ses heures, à l'accent un peu provincial, mais sortant toujours d'une poitrine amoureuse du beau universel, de suivre sans fatigue le poëte qui se complaît à ciseler et à polir sa pensée à l'égal d'un orfévre pour ses bijoux les plus chers. Si j'avais voix au chapitre, je conseillerais à la commission d'acquisition de la Société des Amis des Arts de distribuer à ses souscripteurs plus d'un exemplaire de ces *Sonnets, Poëmes et Poésies*. Le royaume du poëte n'est point de ce monde, mais celui qui aura lu ces sonnets sera certain de mieux comprendre la nature et l'humanité, et se sentira plus de sympathie pour tous ceux qui cherchent, sous quelque forme que ce soit, à en reproduire les splendeurs et les tristesses.

PHILIPPE BURTY.

1. Nouvelle édition complète, revue, corrigée et augmentée. Dédiée à la ville de Lyon. Tirée par souscription à petit nombre. Quelques exemplaires seulement dans le commerce.



THE FINE ARTS

QUARTERLY REVIEW

(REVUE ANGLAISE DES BEAUX-ARTS.)



La *Gazette des Beaux-Arts* ne saurait voir avec indifférence les efforts tentés par d'autres dans la direction où elle s'est elle-même engagée depuis plus de six ans. Tout ce qui se fait dans l'intérêt de l'art a des titres à son attention, et cette attention est acquise d'une manière toute particulière aux travaux qui ont pour objet, comme les siens, d'en propager le goût, d'en éclairer et d'en défendre les vrais principes, d'en élucider l'histoire. Il ne peut y avoir trop d'ouvriers de bonne volonté appliqués à cette tâche immense, et les nouveaux venus y sont les bienvenus.

C'est donc avec un vrai plaisir que nous avons vu naître et que nous venons signaler à nos lecteurs une publication importante qui paraît vouloir essayer en Angleterre l'œuvre à laquelle la *Gazette* s'est consacrée en France.

La *Fine Arts Quarterly Review* ne donne que trois numéros par an, en janvier, en mai et en octobre. C'est un système qu'ont adopté avec succès plusieurs grandes revues anglaises. On ne pourrait guère, croyons-nous, l'appliquer en France, où il serait difficile, au moyen de communications aussi rares avec le public, de saisir sur lui une influence réelle. Chez nous, cet être moral, peu definissable, qui constitue l'unité d'une publication périodique et lui donne une vie indépendante, en quelque sorte, des individus qui viennent tour à tour y déposer le produit de leur intelligence, ne peut guère se former qu'à la condition de se montrer et de s'affirmer à des intervalles plus rapprochés. Autrement, on risquerait fort d'être oublié déjà au moment où l'on viendrait donner un nouveau signe de vie.

En Angleterre, il y a de grands exemples qui doivent rassurer à cet égard ; et le long espace qui sépare entre eux les appels faits à l'attention du public est considéré comme une promesse de travaux sérieux, mûris, destinés à durer.

L'*éditeur,* ou, comme nous dirions, le directeur du *Fine Arts,* M. Woodward, est libraire ordinaire de la reine, et chargé de la conservation des collections artistiques du château de Windsor.

La difficulté de trouver des renseignements un peu abondants et certains sur les précieux objets confiés à sa garde lui fit sentir, dit-il, la nécessité d'entrer en commu-

nication avec les personnes curieuses de l'histoire de l'art. Quelques amis s'étaient rencontrés avec lui dans la même idée; et voilà comment la *Revue des Beaux-Arts* fut fondée, avec la gracieuse permission de la Reine, au mois de mai 1863.

Il faut reconnaître, néanmoins, que M. Woodward et ses amis avaient le droit de compter sur d'autres éléments de succès que l'utilité immédiate que pourraient retirer quelques travailleurs, livrés à des études spéciales, de la mise en commun des trouvailles faites par chacun dans le cours de ses propres recherches.

L'Angleterre a toujours eu ses curieux et ses amateurs. Les magnifiques collections particulières dont elle abonde plus, peut-être, qu'aucun autre pays d'Europe, en sont une preuve éclatante. Et la littérature artistique, depuis les *Anecdotes sur la peinture* et le *Catalogue des graveurs*, qu'Horace Walpole faisait imprimer au milieu du XVIII[e] siècle, dans sa célèbre maison de Strawberry-Hill, jusqu'à nos jours, y a produit plus d'un livre utile et recherché.

Mais, depuis quelques années, le goût des arts s'est propagé dans une proportion immense. Les grandes expositions universelles ont amené une espèce de révolution dans le domaine de l'art. Elles ont créé un public tout nouveau, fort étendu, qui veut voir, s'instruire. La mode s'en mêle, et l'on invite aujourd'hui ses amis à venir contempler quelques consoles chargées de vases ou de statuettes, dans la forme où on les invitait, il y a dix ans, à assister aux exercices de prestidigitation d'un pianiste, ou à entendre les roulades d'une chanteuse. Chacun aurait honte de n'avoir rien à dire devant ces belles choses; et le conseiller discret qui viendra guider dans la bonne voie les admirations et les préférences un peu exposées à s'égarer, a des chances d'être bien accueilli.

D'ailleurs, ici la mode n'a fait que venir en aide à un courant d'opinion fort sérieux, excellent en soi. On veut relever le niveau artistique de l'industrie anglaise. Les membres les plus distingués de l'aristocratie, et, à leur tête, le prince consort, dont le nouveau recueil invoque le nom volontiers, y ont énergiquement travaillé. De là l'exposition de Manchester, l'organisation de la collection de South-Kensington, et l'accumulation immense de tant de trésors que l'on y admirait; de là, la multiplication toujours croissante des écoles de dessin. Mouvement admirable, et dont le contre-coup doit profiter à la France elle-même, comme les armements d'un peuple puissant obligent son voisin à réunir ses forces et à s'organiser pour la lutte. Or, en pareil cas, il y a aussi une place pour la plume, à côté du crayon et du pinceau; il y a l'indication des modèles, la critique des influences dangereuses, l'appréciation des méthodes, l'examen des réformes et des améliorations. Tout cela donne à notre nouveau confrère d'outre-Manche une solide raison d'être, et assurera, nous l'espérons, son existence et sa prospérité.

Essayons, maintenant, d'après les quelques numéros qui ont paru, de donner une idée des travaux et des tendances de la *Fine Arts Review*.

Le domaine de la Revue anglaise se confond à peu près avec celui qu'embrasse la *Gazette des Beaux-Arts;* il comprend tout ce qui est de nature à intéresser les amateurs intelligents de l'art.

Il y a d'abord toute une partie de simples renseignements où la patience, la bonne volonté, l'exactitude suffisent. C'est le compte rendu détaillé des ventes, des séances, des institutions artistiques; le catalogue fort étendu de tout ce qui se publie dans toute l'Europe concernant les arts; tout cela, il est vrai, rejeté à la fin des numéros, arrive souvent un peu tard, après que la curiosité s'est éteinte ou a cherché à se satis-

faire ailleurs; et c'est un inconvénient inévitable des publications à longs intervalles.

Il y a autant d'utilité et plus de mérite à donner de bonnes descriptions des pièces rares et peu connues de la gravure, des dessins enfouis dans les cartons des collections, etc. La Revue de M. Woodward a déjà publié des travaux consciencieux de cet ordre; notamment sur Michel Coxcie, sur Cornélius Visscher, sur les dessins de notre Poussin qui se trouvent dans la collection royale.

La critique développée des expositions publiques, l'étude des ouvrages importants pour l'histoire ou la théorie de l'art, les questions relatives à l'organisation du corps artistique, la biographie, même les procédés matériels employés pour la conservation ou la restauration des tableaux, tout cela a sa place dans le recueil.

Il ne peut entrer dans notre dessin d'en refaire ici la table des matières, déjà assez longue. Nous nous bornerons à transcrire l'impression que nous a laissée la lecture des cinq volumes publiés jusqu'ici.

Elle est toute sympathique comme elle ne pouvait manquer de l'être en présence d'efforts sérieux consacrés à un intérêt qui nous est cher à nous-mêmes.

Une chose nous a frappé : c'est la large place faite à l'art français contemporain.

Ainsi le premier volume qui parut après la clôture de notre exposition de 1863, en contenait déjà un compte rendu assez détaillé, et qui prouve une certaine connaissance de notre personnel artistique. L'auteur fort intelligent de cet article n'a cependant pas évité complétement l'inconvénient auquel s'expose l'étranger qui s'informe où il peut et le plus vite qu'il peut. Par là, il a été conduit à donner à des noms secondaires et sans importance la place qu'il aurait dû réserver à des artistes connus et estimés. Et tandis qu'il s'étend sur des peintres dont la renommée ne dépasse pas le cercle de quelques amis, il a entièrement omis deux des principaux succès du salon, *Jésus et Pierre sur les eaux*, de M. G. Brion, et le *Bivouac arabe au lever du jour*, de M. Fromentin.

La *Fine Arts Review* a encore donné des biographies étendues de Paul Delaroche, d'Eugène Delacroix, d'Horace Vernet; elle s'est enquise des efforts de nos aquafortistes; elle a commencé et elle doit continuer un long travail sur Gustave Doré, dans lequel nous relèverions quelque exagération dans l'éloge, s'il ne valait pas mieux voir des étrangers se tromper dans ce sens que pencher vers le défaut opposé.

Bref, la France a fourni à la nouvelle revue le quart ou le cinquième de son texte.

Il nous est agréable de voir là un symptôme de l'accroissement que prend en Angleterre la réputation de l'école française, et un heureux fruit des expositions universelles qui ont porté au-delà de la Manche les noms et les œuvres de nos artistes.

Les considérations générales, sur les conditions de l'art, les théories abstraites que suggère la fréquentation des chefs-d'œuvre appartiennent légitimement au domaine de la littérature artistique. Transportées dans la pratique, elles peuvent, il est vrai, égarer les artistes, et beaucoup s'en méfient avec raison. Mais elles répondent à un besoin de l'esprit, et, si elles n'exercent pas sur la création artistique l'influence que leurs auteurs sont trop souvent enclins à leur attribuer, elles résument assez bien, dans leurs variations, les goûts et les tendances de chaque époque et de chaque pays.

A ce titre, nous admettons, comme une application intéressante des idées critiques contemporaines, un article sur la part qui revient dans la peinture à l'analyse et à la synthèse, et qui porte la signature de M. Hamerton.

Mais il ne faudrait pas trop multiplier, selon nous, les travaux tels que le parallèle du *beau* et du *joli*, parallèle traité presque exclusivement au point de vue littéraire, et qui, tout en portant la marque d'un esprit cultivé, a un peu le tort de rappeler

l'Université et le Collége, La Harpe et Blair. En France, il faudrait aujourd'hui, pour hasarder un tel titre, presque autant de courage que pour avouer une tragédie; et nous devons croire qu'en Angleterre on est moins éloigné des traditions de l'honnête et raisonnante école écossaise de la fin du dix-huitième siècle, que nous ne le sommes nous-mêmes de la critique classique d'avant 1830.

Cette observation ne porte aucune atteinte à l'estime où nous tenons un recueil très-recommandable, qui a déjà travaillé utilement dans l'intérêt des arts, et dont il faut attendre davantage encore. Nous souhaitons vivement, par exemple, que le développement de sa publicité lui permette bientôt d'encourager plus efficacement le noble art de la gravure dont l'Angleterre, autant que la France, déplore aujourd'hui la décadence rapide.

Nous souhaitons encore que la nouvelle Revue puisse nous introduire dans les riches collections des grandes familles où tant d'objets précieux sont transmis de génération en génération. De bonnes descriptions, quelques reproductions bien faites de chefs-d'œuvre choisis seraient un véritable bienfait pour le public, et nous ne doutons pas que les heureux possesseurs de ces trésors artistiques ne soient prêts à favoriser des publications qui serviraient, en définitive, la gloire de leur pays et de leur famille.

Nos confrères anglais, s'ils ont besoin d'être encouragés dans cette voie, nous permettront de leur citer notre propre exemple, et le bienveillant accueil qu'ont trouvé chez nos lecteurs les tentatives du même genre faites par la *Gazette des Beaux-Arts.*

J. AQUARONE.



BULLETIN MENSUEL

FÉVRIER 1865



'ÉVÉNEMENT du mois, ce n'est pas l'apparition d'un homme nouveau ou la révélation d'un chef-d'œuvre inconnu, ce n'est pas même la marche triomphale de la vente Pourtalès, c'est l'exposition posthume d'Hippolyte Flandrin.

Il y a toujours un vif intérêt à pouvoir embrasser d'un seul regard la vie entière d'un artiste, à voir réunies une fois en un même lieu des œuvres diverses, filles du même talent, nées à de longs intervalles et dispersées en différentes mains. Mais l'intérêt s'accroît encore, lorsqu'il s'agit d'un artiste mort avant l'heure et resté vierge du contact dangereux de la popularité. Alors on assiste à une lutte de l'opinion publique contre elle-même. Les faits sont là, patents, irrécusables, le talent s'affirme par des preuves positives, l'évidence commande. Il faut que l'opinion, jusqu'alors déroutée, s'avoue vaincue et qu'elle se transforme sous l'empire d'un sentiment d'admiration tardive, pour préparer le retour de justice de l'avenir.

Hippolyte Flandrin eut à combattre, lui aussi, de redoutables préventions. Disciple fervent de l'Académie et non moins fervent catholique, il demeura toujours fidèle à cette double conviction, la conviction classique et la conviction religieuse. Son pinceau a peint son âme, et son âme ne concevait rien de plus grand, dans l'ordre de la pensée, que la vérité chrétienne, — dans l'ordre des faits, que les traditions de l'école. Parcourez son œuvre entier, vous n'y trouverez pas une seule échappée en dehors de ce cercle qu'il s'était tracé à lui-même. Ce n'est pas une de ces natures flottantes qu'on surprenne en flagrant délit de nouveauté, dont on puisse excuser les écarts au nom du mystère, ou absoudre les fautes en vertu de la théorie des milieux. C'est un homme tout d'une pièce, qui a dit ce qu'il croyait, ce qu'il pensait, ce qu'il voulait, qui l'a dit du premier jour jusqu'au dernier, sans restriction mentale, sans fausse honte, et, mérite plus grand, sans tapage. Son exposition posthume, c'est l'œuvre fécond d'une vie d'artiste, qu'il faut mettre tout entier hors la loi, ou qu'il faut accepter dans sa beauté simple, dans sa sincérité constante, dans son unité.

Eh bien! je n'hésite pas à le dire, parce que je l'ai vu, l'expérience est faite. L'opinion accepte l'œuvre avec les qualités qui la distinguent et absout l'artiste des défauts qu'il n'a pas su emprunter à son époque. Depuis le 15 février, un public sympathique n'a cessé de se porter quai Malaquais. Pendant les trois premiers jours, dix-huit cents visiteurs payants étaient déjà entrés à l'exposition, sans compter les

élèves de l'école des Beaux-Arts, auxquels des cartes ont été réservées, sur un désir exprimé, nous dit-on, par Mme Flandrin. Le résultat de ce légitime empressement sera d'assurer au plus jeune et au plus modeste de nos maîtres la place d'honneur qu'il mérite dans l'art français.

Et comment en serait-il autrement? Quel esprit assez prévenu, quelle rancune assez aveugle pourrait résister au charme pénétrant qui s'exhale des œuvres d'Hippolyte Flandrin, comme le parfum des fleurs? Oublions, je le veux bien, ses grands travaux, dont l'importance nous fatigue, la frise de Saint-Vincent de Paul et la nef de Saint-Germain des Prés, représentées à l'exposition seulement par des dessins. Mais ces dessins, qui ne sont jamais qu'un trait de crayon sur un papier grossier, sans rehauts, sans artifices d'aquarelle, de gouache ou de pastel, ne vous touchent-ils pas profondément? N'est-ce pas, avec une exécution aussi simple, la même intimité d'expression, la même limpidité de sentiment que nous admirons tous dans les dessins de Le Sueur? Pour moi, — mais, je le sais d'avance, il serait par trop naïf d'espérer la réalisation de ce vœu téméraire, — je voudrais voir les cadres de dessins de l'exposition de Flandrin, où se groupent, autour de chaque composition, les études qui l'ont préparée, passer tels quels dans le Musée de l'école française, et, après le stage du Luxembourg, venir prendre place au Louvre, à côté de ces autres cadres qui nous montrent de même chaque épisode de la *vie de Saint-Bruno* entouré de ses études préparatoires. Je ne connais rien de plus instructif pour l'art, pour la critique et pour l'histoire, que cet enfantement de la pensée des maîtres.

La première fois qu'Hippolyte Flandrin fut chargé de peintures monumentales, il s'astreignit à dessiner des cartons de grande dimension, sans toutefois consentir à les peindre. C'était pour l'église Saint-Séverin. Celui qui représente la *Cène* peut être cité comme une magnifique page. Ailleurs, il s'est toujours contenté des dessins dont nous avons parlé, c'est-à-dire qu'après avoir arrêté, par une esquisse peinte, l'ensemble de sa composition, il étudiait, une à une, chaque figure dans son mouvement et dans sa draperie. Ces études, de vingt-cinq à trente centimètres de haut, il les exécutait d'après le modèle vivant. Mais le modèle lui-même copiait l'artiste. En effet, c'est sur sa propre personne que Flandrin cherchait et le mouvement et la draperie, tant il avait à cœur de réduire ces signes extérieurs à leur valeur véritable. Il ne voulait voir dans le corps que l'enveloppe et comme le miroir de la beauté morale. Et cette beauté, où pouvait-il en effet l'étudier mieux qu'en lui-même? Quelle âme lui eût offert de tels trésors de sentiment? On comprend quelle force intime le peintre communiquait à son geste, quand ce geste était l'expansion spontanée de sa pensée, et combien le vêtement dont il se couvrait se modelait sur ses plus délicates intentions. Mais surtout, s'agissait-il d'exprimer un de ces sentiments qui n'ont un nom que dans la langue du christianisme, la foi, la charité, la douleur d'un Dieu, c'est sur les traits de son propre visage qu'il cherchait d'abord à lire, c'est son regard qu'il consultait. Et il avait raison. Ce regard savait si bien le chemin du ciel!

Dans le dessin du *Christ expirant*, vous reconnaîtrez sans peine le portrait d'Hippolyte Flandrin. Mais le plus curieux exemple que l'on puisse citer de cette méthode d'étude personnelle, c'est le tableau de *saint Clair guérissant les aveugles*. Là, non-seulement le peintre s'est emprunté sa tête pour la poser sur les épaules d'une femme voilée de blanc. Mais le geste du saint, ces deux bras tendus par la foi, ces mains crispées par la volonté du miracle, c'est au miroir et non au modèle qu'il les demanda. Quand il eut trouvé ce qu'il cherchait, il pria son frère Paul d'en tracer un rapide

croquis. Alors, sûr de l'expression de sa pensée comme il l'était de sa pensée même, il put étudier à loisir, d'après la nature vivante, la forme extérieure à laquelle il venait de donner la vie de l'esprit.

La plupart des tableaux d'Hippolyte Flandrin sont, pour les uns une nouveauté, pour les autres une surprise. Ceux qui ont pu voir ces peintures aux salons où elles ont paru, ne les connaissaient pas, ou les connaissaient mal. Filles de la même inspiration, il leur fallait l'atmosphère de famille qu'elles ont trouvée à l'exposition du quai Malaquais. Là, entourées de leurs sœurs, aucune œuvre disparate ne leur envoie de fâcheux reflets, aucun voisinage ne leur crée des points de comparaison funestes. Si quelqu'un nuit à Hippolyte Flandrin, c'est lui-même. Or il serait superflu de nier les inégalités qu'on remarque entre ces divers tableaux, peints, les uns en 1832, les autres en 1864. Y insister, ce serait vouloir refaire page par page l'histoire d'un talent toujours en progrès, depuis le *Thésée,* qui lui valut le prix de Rome, jusqu'aux portraits de l'Empereur et de M. de Rothschild. Cette histoire a été faite, et elle sortirait du cadre d'un simple bulletin. Contentons-nous donc, sans comparer le *Polytès*, l'*Euripide* et le *Jeune berger* au *Jeune homme nu assis au bord de la mer,* de signaler cette dernière figure, comme la plus belle des études de Flandrin, et comme une preuve évidente, qu'après tout, et quoi qu'on en dise, il savait dessiner et peindre le nu. Quant aux grandes compositions qui datent de la même époque, le *Dante, saint Clair, Jésus et les petits enfants,* il suffira de remarquer combien la tendance classique y prédomine. Le drame y est toujours subordonné à la beauté. L'action s'arrête au point où elle pourrait compromettre la pondération de l'ensemble. Chaque partie cherche la perfection plastique, si bien que le personnage principal en paraît étouffé. Mais déjà le goût académique se trouve combattu et tempéré par le sentiment chrétien. Dans le *Dante*, si le corps du poëte florentin se penche et s'infléchit, c'est sous le poids d'une vertu que l'art païen ne connaissait pas, la charité consolatrice et miséricordieuse. Dans *Jésus et les petits enfants,* les personnages des apôtres, ajustés avec une dignité souveraine, l'expression forte de la plupart des têtes, la mère qui s'avance, les femmes du second plan, et le Christ lui-même, tout s'efface devant ces enfants, auxquels le christianisme fait une place parmi les hommes. Flandrin a-t-il rien dessiné de plus parfait que ces bambins? Chez quel maître moderne rencontrerez-vous une image de l'enfance aussi réussie dans la beauté de ses formes et dans la naïveté de son caractère? Le *saint Clair guérissant les aveugles* peut être cité comme une des œuvres du XIXe siècle qui réalisent le mieux le rêve de Flandrin et de Simart, l'alliance de l'art classique et de l'art chrétien. Là, l'expression et la beauté sont deux sœurs qui se font valoir l'une par l'autre. Mais, si l'on veut voir jusqu'où Flandrin, dominé par le sentiment religieux, a pu porter l'énergie contenue de l'expression, il faut regarder longtemps cette *Mater dolorosa*, muette, résignée, debout, et cependant brisée par une immense douleur. L'étude des peintures murales d'Ainay, de Saint-Paul de Nîmes, de Saint-Vincent de Paul et de Saint-Germain des Prés montrerait mieux encore ce talent convaincu et opiniâtre marchant toujours à la conquête de son idéal, le drame chrétien dans la forme grecque ou romaine, idéal qu'il lui arriva plus d'une fois de saisir avec une puissance incomparable. Voyez le *Ravissement de saint Paul*, l'une des peintures de Nîmes, représentée seulement à l'exposition par une lithographie, un simple trait que Flandrin lui-même a jeté sur la pierre. Mais quelle éloquence dans ce trait! On ne sait si l'on a sous les yeux la reproduction d'une intaille antique ou d'une fresque des Catacombes.

Le portrait, en rapprochant sans cesse Hippolyte Flandrin de la nature, contribua beaucoup à le maintenir à distance égale d'un classicisme absolu et d'un mysticisme étroit. L'habitude des modèles mercenaires ne pousse que trop au premier de ces excès, et si, pour l'éviter, le peintre cesse de consulter la nature, il tombe bien vite dans le second. Ramené presque chaque jour en présence d'un modèle vivant et pensant, Flandrin étudiait de près la physionomie humaine et apprenait à la caractériser de plus en plus par des traits spéciaux. Aussi sa dernière œuvre, datée du mois de février 1864, a été, non pas une étude de nu, mais une tête d'expression.

L'exposition réunit quarante portraits d'Hippolyte Flandrin. Je ne puis les passer tous en revue. Il n'en est pas un peut-être qui ne se distingue par une particularité intéressante. Les préférences individuelles ont beau jeu à les classer, à les opposer l'un à l'autre. Celui-ci tient pour le portrait de *Mme Oudiné*, une madone, dont les admirables mains ont été peintes en une séance, celui-là pour *Mme Broelmann*, nature insaisissable, fixée dans un nuage de tons gris. Tel persiste à placer au-dessus de tout la *Jeune fille à l'œillet*, tel autre refuse à ce tableau fameux une primauté qu'il accorde à *Mme la comtesse Sieyès* ou à *Mme la duchesse d'Ayen*. *Mme Vinet*, *Mme Cottin*, ont chacune leurs partisans. Mais il n'y a qu'une voix pour reconnaître dans le portrait de *Mme Legentil* une des œuvres les plus parfaites en ce genre qu'ait signées Hippolyte Flandrin. La grâce de la pose, le goût exquis de l'ajustement, le dessin de la tête et des mains, tout concourt à rallier les opinions diverses, tout, jusqu'aux bonnes fortunes de la couleur. En voyant cette robe de velours si douce à l'œil, on se souvient de la lettre où le peintre recommande à son élève Lamothe de peindre le vêtement de je ne sais plus quelle sainte d'un *beau noir qui prenne bien la lumière*.

Il n'y a qu'une voix pour admirer le portrait de *Mlle Baltard*. Jamais Flandrin n'a rien peint de plus ferme, de plus carré, que cette fillette en béguin blanc, qui vous regarde d'un air curieux. Plus d'un portrait d'homme pâlit à côté. Et cependant quelle riche galerie de physionomies contemporaines, toutes marquées au coin de leur temps, toutes modernes par le caractère, classiques par l'interprétation élevée et sobre, et vivantes par la sincérité du sentiment, que cette suite qui commence à *M. Reiset* et nous montre tour à tour *M. Varcollier*, *MM. Dassy*, *M. Thiac*, *M. Broelmann*, le *prince Napoléon*, *M. le comte Walewski*, *M. Gatteaux*, *M. le comte Duchâtel*, *M. Casimir Périer*, *l'empereur Napoléon III* et *M. le baron de Rothschild*. Ce dernier peint à lui seul toute une époque. Jamais Daumier n'enferma un torse du XIXe siècle dans un gilet plus caractéristique.

Cet esprit de vérité, qui ne néglige aucun détail, et qui les relève tous par le grand goût du dessin, je l'ai entendu reprocher à l'artiste, comme si Poussin n'avait pas dit, pour expliquer sa propre force, une parole profonde : « Je n'ai rien négligé. » On a même à ce sujet, prononcé le gros mot de photographie. A ce compte, tous les grands maîtres du portrait n'ont été que de puissants photographes, tous, depuis Raphaël jusqu'à La Tour, depuis Franz Hals jusqu'à M. Ingres, sans parler des Bronzino, des Albert Dürer, et de quelques autres. Mais notre siècle photographe, qui veut partout la vérité stricte, serait-il bienvenu à reprocher à l'art de ne pas rester assez dans les limbes de l'à-peu-près ?

Trois portraits d'Hippolyte Flandrin par lui-même achèvent de peindre l'artiste. Le premier date de 1840 : pauvre alors et mal jugé, il jetait un sombre regard sur l'avenir, qu'il voyait gros de luttes, d'épreuves, de déboires. Le dernier est de 1863. Il allait partir pour Rome, il allait mourir. Avant de quitter l'art qu'il aimait

autant que la vie, d'une main émue il saisissait la toile, et y jetait l'image de ses traits animés par la fièvre du départ.

L'exposition posthume d'Hippolyte Flandrin aura, je le répète, en dépit d'oppositions mesquines, un résultat certain, celui de le mettre à son rang dans l'opinion et dans l'histoire. D'autres individualités, trop encensées, devront descendre du piédestal où un engouement passager les a portées. Pour moi, je ne saurais placer au-dessus de ce maître si grand et si doux, que deux hommes, M. Ingres et Eugène Delacroix.

Si du quai Malaquais nous passons à la rue de Choiseul, un autre spectacle nous attend, un autre enseignement, un autre plaisir. Ce n'est plus le grand art avec ses solennelles beautés, c'est l'art familier avec ses adorables fantaisies. Après l'*Oratorio* sacré il y a place encore pour la musique de chambre. L'exposition du Cercle de l'Union des Arts a tenu les promesses que nous avons faites pour elle. Elle nous montre, à peu près au complet, les vétérans des salons d'il y a vingt ans, les quatre D de 1840, successeurs des quatre G de 1820, Delacroix, Decamps, Diaz et Dupré, et puis Troyon, et Cabat, et Corot, et Rousseau. Quel plaisir de les retrouver là, tels que nous les rappelle un lointain souvenir, de les revoir non pas dans leurs efforts des derniers jours ou dans des ébauches pompeusement encadrées, mais dans les œuvres viriles de leur bon temps, dans des tableaux consacrés par le succès et désormais célèbres! Les *Singes experts* et le *Café turc* de Decamps, l'*Assassinat de l'évêque de Liége* de Delacroix, le *Moulin* de Troyon, la *Descente des Bohémiens* de Diaz, la *Ferme en Normandie* de Dupré, et ses *Animaux s'abreuvant à une mare sous de grands arbres*, le *Curé dans un chemin creux* de Théodore Rousseau, le *Buisson* de Cabat, la *Vue de La Rochelle* et le *Paysage italien* de Corot, voilà les classiques de la peinture de chevalet. Les décrire une fois de plus deviendrait superflu. La plupart ont été gravés dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Un coup d'œil jeté sur la gravure rappellera au lecteur, mieux que la description la plus minutieuse, ces pages où s'est affirmé avec tant d'éclat l'art nouveau du XIX[e] siècle. Avant les peintres qui les ont signées, l'école française a eu ses grandeurs; en même temps qu'eux elle a eu des gloires plus hautes. Mais enfin c'est à ces maîtres du chevalet que revient l'honneur d'avoir introduit dans l'école française un art qu'elle connaissait peu, malgré l'effort du siècle dernier, et que les Hollandais seuls ont possédé à un degré aussi éminent de puissance et de charme.

Chacun d'eux se complète d'œuvres moins célèbres et non moins intéressantes. Delacroix a sept tableaux, parmi lesquels une perle, *Persée délivrant Andromède*. Decamps en a quatre, entre autres son paysage héroïque de *Polyphème*, contraste saisissant à côté du *Café turc*. Diaz en a six, un beau paysage de Fontainebleau et un de ces sujets amoureux dont la couleur vénitienne semble derobée à Véronèse. Troyon en a quatre, Rousseau en a six. Le *Troupeau de moutons*, du premier, le *Pont*, la *Clairière*, le *Paysage après la pluie* du second, sont de ces bijoux déjà bien précieux par eux-mêmes, auxquels s'ajoute encore l'émail du temps.

Autour des chefs se groupent les lieutenants. M. Daubigny oppose à son *Paysage marécageux*, tout brillant de ces verts qu'il trouvait jadis sur sa palette, une *Plage de Villersville* dont l'impression triste et solennelle est à peine rompue par une pâle éclaircie de soleil. M. Fromentin, toujours alerte, court les champs de la Kabylie avec un *Fauconnier* et des *Chasseurs de sanglier*, c'est-à-dire avec ces chevaux arabes qu'il peint si vifs et si légers, mais qu'il jette trop dans le même moule.

M. Meissonier expose une fois de plus sa *Confidence*, et ce *Jeune homme dessinant* qui restera comme le type de sa meilleure manière : il y a joint un *Seigneur de la cour de Henri II* et un *Fileur*, tableautins d'une moindre importance, où l'on voit le peintre en quête d'effets nouveaux. M. Gérôme, dans son *Foyer de Théâtre antique*, continue ce mot-à-mot de l'antiquité grecque et romaine, qui lui a déjà joué de si vilains tours. Combien je préfère son *Arnaute* faisant le kief sur un divan, à l'ombre transparente d'un moucharaby, dont la grille de bois, curieusement découpée, tamise la lumière! Enfin M. Millet, plus campagnard que jamais, chante à sa façon le *Retour du laboureur* et l'*Angelus*, lourdes bucoliques qui ont heureusement leur excuse à côté, dans le tableau, plus fin et plus coloré, de la *Lessiveuse*. Une admirable aquarelle de Mlle Rosa Bonheur nous montre, en pleine solitude silvestre, deux chevreuils, l'oreille et l'œil au guet. C'est aussi par une aquarelle largement touchée que M. Hipp. Bellangé annonce son tableau du prochain salon, les *Cuirassiers de Waterloo*. Enfin, pour n'oublier personne, je dois citer encore le beau portrait de femme de M. Rodakowski, que ne fait pas pâlir le voisinage redoutable du portrait du comte de La Riboisière, peint par Gros en 1815, et la *Violette* de M. Couture, étude grasse et soutenue d'un talent trop tôt éclipsé. Encore n'ai-je nommé ni M. Hébert, ni M. Pils, ni M. Bida, ni M. Eugène Lami.

La jeune génération n'est représentée que par un petit nombre de toiles. Nous reverrons sans doute au prochain salon les *Chevaux fuyant un incendie* de M. Schreyer, les *Laquais romains* de M. Heilbuth, la *Caravane* de M. Belly, et les *Musiciens* de M. Ribot. Mais faut-il attendre jusqu'alors pour féliciter ce dernier d'un progrès évident? S'il n'a pas complètement débarrassé sa palette de la suie dont il s'était plu à la couvrir, du moins a-t-il su y trouver des tons de chair à peu près frais et plus voisins de la nature. C'est surtout à M. Ribot et à ses proches que peuvent profiter les expositions intimes, telles que celle de la rue de Choiseul. En montrant à la fois des œuvres d'hier consacrées par la renommée, et des œuvres d'aujourd'hui à peine sorties de l'atelier, elles indiquent à la peinture de chevalet la voie du succès légitime et modifient les vues trop entières des artistes personnels. Tel débutant qui, au salon, entouré de tableaux aussi jeunes que les siens, pourra s'entêter dans l'imitation ou le parti pris, est bien forcé de s'amender lorsqu'il se voit au milieu des hommes qu'il est le premier à nommer ses maîtres. On rejette l'exemple des anciens du Louvre, on proscrit les contemporains engagés sous la bannière de l'Institut. Mais une leçon donnée par Delacroix, par Decamps, par Diaz, par Couture, comment s'y soustraire, sans mettre les torts de son côté? Les vieux parents peuvent être taxés de radotage, les jeunes d'étourderie; mais qui résistera à l'éloquence d'un oncle millionnaire?

Les deux expositions du quai Malaquais et de la rue de Choiseul, si différentes par leur objet, si semblables par leur résultat, puisqu'elles appellent l'une et l'autre le contrôle de l'opinion publique sur des productions remarquables de l'art français, nous suffiront pour aujourd'hui. Laissons intact le chapitre des livres, des ventes, des nouvelles. Plût à Dieu que chaque mois nous apportât de pareilles fêtes!

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

I.

LA PEINTURE EST L'ART D'EXPRIMER TOUTES LES CONCEPTIONS DE L'AME AU MOYEN DE TOUTES LES RÉALITÉS DE LA NATURE, REPRÉSENTÉES SUR UNE SURFACE UNIE, DANS LEURS FORMES ET DANS LEURS COULEURS.



Un nouvel ordre de choses va s'offrir à notre vue. L'univers va passer devant nos yeux, et dans les spectacles de l'art, le principal personnage du drame, l'homme, va paraître, accompagné de la nature entière, qui, semblable au chœur de la tragédie antique, répondra par ses harmonies aux sentiments qu'il exprime, répétera ou traduira ses pensées, lui prêtera le prestige de sa lumière, le langage de ses couleurs, et formera, pour ainsi dire, un écho prolongé à tous les accents

de l'âme humaine. Ce prodige, c'est la peinture qui l'accomplira.

Sortis de leur commun berceau, l'architecture, deux arts se sont dégagés l'un après l'autre des entrailles maternelles : la sculpture d'abord, la peinture ensuite. Celle-ci n'est dans l'origine qu'une coloration des surfaces du temple et de ses reliefs, coloration symbolique plutôt qu'imitative. Plus tard, elle se détache des murailles; elle devient un art indépendant, vivant de sa vie propre, mobile et libre. Cependant, lors même qu'elle est parvenue à son émancipation complète, elle ne joue encore qu'un rôle secondaire. L'art par excellence de l'antiquité mythologique n'a pas été, n'a pas pu être la peinture, et il nous est permis de l'affirmer par induction, bien que le temps n'ait respecté aucun morceau de peinture antique, si ce n'est pourtant les peintures de Pompéia, qui était une ville grecque par son génie et son atticisme. Sous l'empire de la mythologie qui ramenait à l'homme toute la création, et qui ne voyait dans les dieux que des hommes parfaits rendus immortels par la beauté, l'art préféré, l'art dominant dut être la sculpture. Ces belles réalités, les fleuves, les montagnes, les arbres et les fleurs, le ciel infini, la mer immense, n'étaient représentées que par des formes humaines. La Terre était une femme couronnée de tours; l'Océan et ses profondeurs étaient figurés par un dieu violent, suivi de tritons et de néréides; ses mugissements n'étaient que le son des conques marines où soufflaient des monstres à moitié hommes. L'écorce du chêne cachait la pudeur des hamadryades; la verte prairie était une nymphe couchée, et le printemps lui-même portait le nom et la tunique d'une jeune fille. Comment la peinture pouvait-elle briller de son éclat et posséder son éloquence, lorsqu'il manquait à ses représentations toute cette nature qui contient en elle le trésor de la lumière, et, dans ce trésor, l'écrin des couleurs?

Que s'est-il donc passé, et par quelle évolution la peinture a-t-elle repris la première place? Nous l'avons dit : c'est le christianisme qui a supplanté la sculpture, en préférant à la beauté du corps la beauté de l'âme. Du jour où une religion pleine de terreurs et imprégnée d'une poésie mélancolique succède à la sérénité du paganisme, l'artiste n'a plus au-dessus de sa tête qu'un dieu invisible, et devant lui des êtres tourmentés et mortels. Descendu de son piédestal, l'homme retombe au milieu des accidents, des épreuves et des douleurs de la vie. Le voilà qui est replongé dans le sein de la nature. Il porte le costume du temps où il vit, et, sujet aux influences du ciel qui l'a vu naître et du paysage qui l'entoure, il en reçoit les impressions; il en reflète les couleurs. L'ar-



Maxime Lalanne sculp — Claude Lorrain pinx.

PAYSAGE ITALIEN

Imp. Delâtre, Paris

tiste devra donc représenter la figure humaine dans ce qu'elle a d'intime, de particulier et même d'accidentel : pour cela le plus convenable des arts sera la peinture, parce qu'elle fournit à l'expression des ressources immenses : l'air, l'espace, la perspective, le paysage, la lumière et l'ombre, enfin la couleur.

Dans le domaine de la sculpture païenne, l'homme était nu, tranquille et beau ; dans les régions de la peinture chrétienne, il sera troublé, pudique et vêtu. La nudité le fait maintenant rougir ; la chair lui fait honte et la beauté lui fait peur. Ses jouissances, il les placera désormais dans le monde moral ; il lui faudra un art expressif, un art qui, pour le toucher ou le ravir, emprunte toutes les images de la création. Cet art sera la peinture. Chargée d'exprimer les sentiments intérieurs, la peinture n'a pas besoin des trois dimensions comme la sculpture. Fidèle à sa destination primitive, qui était d'orner les murailles, elle s'exerce uniquement sur des surfaces unies, qu'elles soient planes, concaves ou convexes, car la simple apparence lui suffit et doit lui suffire. Pourquoi ? Parce que, si elle était palpable, elle deviendrait la sculpture. La réalité cubique enlèverait à l'image ce qu'elle a d'essentiellement spirituel et retiendrait le vol de l'âme. Encadrée dans les choses réelles, son expression manquerait d'unité ; elle serait contredite par le spectacle changeant de la nature, par la lumière du soleil qui sans cesse varie ; et ses couleurs factices pâliraient, s'éteindraient devant celles du coloriste par excellence. La statue, élevée tantôt sur un piédestal, tantôt sur le chapiteau d'une colonne, ou bien isolée dans sa niche qui lui fait un fond et, pour ainsi dire, une demeure, la statue a une existence indépendante et séparée ; elle est à elle seule tout un monde. Monochrome, elle forme un contraste avec toutes les colorations naturelles qui, loin de nuire à son unité, la font ressortir, la rendent plus frappante. Au contraire, le peintre ayant à représenter, non pas tant des *situations*, comme la sculpture, que des *actions*, et toutes les scènes infiniment variées qui se passent sur le théâtre de la vie ; le peintre, dis-je, a besoin de choisir la nature qui encadrera ses personnages ; il a besoin de se créer à lui-même les moyens de caractériser le spectacle et d'en compléter l'expression, c'est-à-dire la lumière et la couleur.

La couleur, disons-nous ; elle est en peinture un élément essentiel, presque indispensable, puisque, ayant à mettre en scène toute la nature, le peintre ne peut la faire parler sans lui emprunter son langage. Mais ici se présente une distinction profonde. Les êtres intelligents ont une langue à eux qui se traduit par des sons articulés ; les êtres organisés, tels que les animaux, les végétaux, s'expriment par des cris ou par des

formes, des contours, des allures. Au contraire, la nature inorganique a pour tout langage celui des couleurs. C'est uniquement par sa couleur que telle pierre nous dit : je suis un saphir, je suis une émeraude. Si le peintre peut au moyen de quelques traits nous donner une idée claire des animaux et des végétaux, nous faire à l'instant même reconnaître un lion, un cheval, un peuplier, une rose, il lui est absolument impossible, sans le secours des couleurs, de nous montrer une émeraude ou un saphir. La couleur est donc ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure, tandis que le dessin devient le moyen d'expression de plus en plus dominant, à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres. Voilà pourquoi la peinture peut quelquefois, et par exception, se passer des couleurs, si par exemple la nature inorganique et le paysage sont insignifiants dans la scène représentée, ou inutiles.

Ainsi se trouvent vérifiés un à un tous les membres de notre définition, l'un n'étant que le corollaire de l'autre.

La peinture, si souvent et si longtemps définie, « l'imitation de la nature, » avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées. Celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur. Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation et à confondre ainsi le moyen avec le but, le dictionnaire avec l'éloquence.

Si la peinture était une simple imitation, son premier devoir serait de peindre les objets dans leurs dimensions véritables. Les figures colossales lui seraient interdites aussi bien que les miniatures, car les unes et les autres sont plutôt un symbole qu'une imitation; elles sont une image commémorative plutôt qu'imitative. Il faudrait donc condamner les prophètes de Michel-Ange aussi bien que les figurines de Terburg, et ces petits pâturages de Paul Potter où les bœufs ne sont pas plus grands que la main. Réduites ou agrandies à ce point, de telles figures sortent du monde réel et ne s'adressent qu'à l'imagination. L'esprit seul les rend vraisemblables. S'il est vrai, par exemple, qu'un homme ou un animal

peuvent paraître aussi petits que la main, quand on les aperçoit de très-loin, il est vrai aussi que l'œil les voit alors d'une manière très-confuse. Or, prenant ici le rebours de la vérité, le peintre précise d'autant plus ses images qu'elles sont enfermées dans un cadre plus étroit, et il doit les préciser puisqu'elles ne seront vues que de près. De façon qu'à l'inverse de la nature, qui affirme la distance par le vague de ses formes, l'artiste contredit l'éloignement par la précision des siennes. Chacun pourtant se prête volontiers à ces belles fictions, chacun est secrètement averti que la peinture est, non pas le pléonasme de la réalité, mais l'expression des âmes par l'imitation des choses. Ainsi ce n'est plus l'art qui tourne autour de la nature; c'est la nature qui tourne autour de l'art, comme la terre autour du soleil.

II.

SANS AVOIR POUR BUT NI L'UTILITÉ NI LA MORALE,
LA PEINTURE EST CAPABLE D'ÉLEVER L'AME DES NATIONS
PAR LA DIGNITÉ DE SES SPECTACLES, ET DE MORALISER
LES HOMMES PAR SES VISIBLES ENSEIGNEMENTS.

On raconte qu'un peintre grec ayant représenté dans un de ses tableaux Palamède mis à mort par ses amis sur la perfide dénonciation d'Ulysse, Alexandre le Grand, toutes les fois qu'il jetait les yeux sur ce tableau, devenait tremblant et pâle, parce qu'il se rappelait en le voyant que lui-même il avait donné la mort à son ami Clitus. Ce trait qui se renouvelle tous les jours dans la vie, de mille manières, fait comprendre la force des enseignements que la peinture peut contenir. Sans être ni un missionnaire de la religion, ni un professeur de morale, ni un moyen de gouvernement, la peinture nous moralise parce qu'elle nous touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient le philosophe vivant ou le moraliste qui seraient des hommes semblables à nous. Leur immobilité met notre esprit en mouvement. Plus persuasives que le peintre qui les a créées, elles perdent le caractère d'un ouvrage humain parce qu'elles semblent vivre d'une vie supérieure et appartenir à un autre monde, au monde idéal. La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînante qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme

son propre ouvrage. Il croit l'avoir découverte et il s'y soumet volontiers, s'imaginant n'obéir qu'à sa pensée.

Voilà comment la peinture moralise les peuples dans sa muette éloquence. Quelle que soit d'ailleurs la nature de ses images, elles profitent toujours à l'esprit, d'abord parce qu'elles s'adressent à l'esprit et le provoquent, ensuite parce qu'en nous représentant des actions héroïques ou des choses familières, elle nous montre un choix de la vie. « En sculpture, dit Joubert, l'expression est toute à la surface ; en peinture, elle doit être dans le fond : la beauté est en creux dans celle-ci, en relief dans celle-là. » Le philosophe écrit sa pensée pour ceux qui savent penser comme lui et qui savent lire. Le peintre montre sa pensée à quiconque a des yeux pour voir. Cette vierge obscure et nue, la Vérité, l'artiste la rencontre dans ses voyages sans la chercher ; il lui met un voile ; il l'encourage à la grâce ; il lui prouve qu'elle est belle, et quand il a retracé son image, il nous la fait prendre et il la prend lui-même pour la Beauté.

En nous communiquant ce qui a été senti par d'autres et ce que peut-être nous n'aurions jamais senti, la peinture donne de nouvelles forces à notre âme et plus d'étendue. Qui sait de combien d'impressions, fugitives en apparence, se compose la moralité d'un homme, et à quoi tiennent la mansuétude de ses mœurs, la politesse de ses habitudes et de ses pensées? Si le peintre met en scène des actes de cruauté ou d'injustice, il nous en inspire l'horreur. Telle scène de l'inquisition où Granet n'aura vu que la sombre poésie d'une lumière comprimée, nous enseignera la tolérance. Tel épisode de l'histoire nous apprendra mieux que ne ferait un livre, ce qu'il faut admirer, ce qu'il faut haïr. Telle peinture où l'on voit de jeunes nègres garrottés, insultés, frappés, descendus à fond de cale, amènera l'abolition de l'esclavage aussi sûrement et aussi vite que les plus sévères formules du droit des gens. La *Famille malheureuse* de Prudhon remuerait toutes les fibres de la charité aussi bien que les homélies du prédicateur. Dans un tableau, que dis-je? dans une simple lithographie, dépourvue d'effet et de couleur, Charlet a su exprimer par la physionomie d'une enfant et par son geste mieux encore que par la légende écrite au bas de l'estampe, ce sentiment d'une délicatesse enfantine, mais exquise : « ceux à qui on donne, faut pas les éveiller. » Un Greuze, un Chardin conseillent sans pédantisme la paix intérieure et l'honnêteté. Il y a plus : supposons qu'un peintre hollandais, un Slingelandt, un Metsu, nous représentent, dans un cadre sans figures, les apprêts d'un déjeuner modeste qui attend les maîtres du logis, ou bien tout simplement une cage d'oiseaux à une fenêtre, un bouquet de fleurs

dans un verre, cette humble donnée va prendre en peinture non-seulement une saveur que la seule réalité ne contenait point, mais une signification inattendue, une valeur morale. Votre pensée se porte immédiatement vers les douceurs de la vie intime, de la vie de famille. Ce petit spectacle, bien particulier cependant, répond à une idée générale, et s'il est présenté par un artiste qui en aura été secrètement ému ou charmé, il fera passer devant les yeux de votre imagination tout un monde. Vous sentirez la grâce des choses privées, les naïvetés et les tendresses du foyer domestique, les menus propos du cœur, tout ce que les anciens entendaient par ce mot touchant et profond : la maison, ***domus***.

Retiré dans une demeure qui a toujours quelque porte ouverte sur l'idéal, le véritable artiste a le plus souvent une moralité bien supérieure à celle du commun des hommes. On rencontre au bagne, dans les prisons ou sur les bancs de la cour d'assises, des individus de toutes les professions : on n'y voit jamais un artiste... « Sans doute l'artiste est le fils de son temps, dit Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique*), mais malheur à lui s'il en est aussi le disciple ou même le favori! Qu'une bienfaisante divinité arrache assez tôt le nourrisson du sein de sa mère, l'abreuve du lait d'un âge meilleur, et qu'elle le laisse grandir et arriver à sa majorité sous le ciel lointain de la Grèce. Devenu homme fait, qu'il retourne, figure étrangère, dans son siècle, non pour le réjouir par son apparition, mais plutôt, terrible comme le fils d'Agamemnon, pour le purifier. A la vérité, il recevra sa matière du temps présent ; mais la forme, il l'empruntera à un temps plus noble et même, en dehors du temps, à l'unité absolue, immuable, de sa propre essence. Là, sortant du pur éther de sa nature céleste, coule la source de la beauté, que n'infesta jamais la corruption des générations et des âges. Sa matière, la fantaisie peut la déshonorer comme elle l'a ennoblie, mais la forme toujours chaste se dérobe à ses caprices. Depuis longtemps déjà, le Romain du premier siècle pliait le genou devant ses empereurs que toujours les statues restaient debout ; les temples demeuraient sacrés pour les yeux, lorsque depuis longtemps les dieux servaient de risée, et le noble style des édifices qui abritaient un Néron ou un Commode protestait contre leurs infamies. Quand le genre humain perd sa dignité, c'est l'art qui la sauve. La vérité continue de vivre dans l'illusion, et la copie servira un jour à rétablir le modèle. »

C'est parce que la peinture n'est chargée d'aucun enseignement officiel, qu'elle nous réforme doucement et nous rend meilleurs. La loi serait moins obéie, parce qu'elle ordonne : la morale serait moins écoutée,

parce qu'elle oblige : l'art sait nous persuader parce qu'il sait nous plaire.

III.

LA PEINTURE A DES LIMITES QUE L'IMITATION MATÉRIELLE PEUT RESTREINDRE, MAIS QUE LA FICTION RECULE ET QUE L'ESPRIT SEUL PEUT AGRANDIR.

Quelle que soit l'étendue de son domaine, qui est immense, la peinture a des limites. Ces limites ne sont sans doute pas marquées sèchement par une ligne tranchante; elles se fondent insensiblement, et vont se perdre dans les autres arts, dont les frontières commencent avant que les siennes aient achevé de finir. Plus précise que la musique, la peinture définit les sentiments et les pensées par le visible des formes et des couleurs; mais elle ne saurait, comme la musique, nous transporter dans les régions éthérées, dans les mondes impénétrables. Moins pesante que la sculpture, et moins esclave de la matière, elle s'adresse à l'esprit par de simples apparences, elle conquiert l'espace au moyen d'une fiction: mais elle n'a pas non plus le privilége de posséder les trois dimensions de l'étendue, qui, nous rendant la beauté palpable, la font vivre au milieu de nous, sous le soleil qui nous éclaire et dans l'air même que nous respirons. La peinture tient le milieu entre la statuaire que l'on peut voir, que l'on peut toucher, et la musique que l'on ne peut ni toucher ni voir.

Réduit à ne présenter qu'une seule action de la vie, et dans cette action qu'un seul moment, le peintre a la faculté de choisir, il est vrai; mais sa faculté n'est pas sans bornes, son choix n'est pas sans restriction. Si les limites du mouvement sont infiniment plus reculées pour la peinture que pour la statuaire, il n'en est pas moins à craindre que les mouvements excessifs, convulsifs, ne soient gênants pour le spectateur dans un spectacle qui doit durer toujours. Il en est de même de certains accidents dont la durée est offensante. On a remarqué avant nous qu'il était malséant de peindre le portrait d'un homme riant aux éclats. La raison en est sensible : le rire est accidentel, le fou rire surtout, et, s'il peut trouver place dans une composition qui le motive, où il ne remplit pas le tableau tout entier, il nous répugne de voir un accident aussi fugitif caractériser pour toujours une physionomie, et, en s'éternisant sur la toile, nous imposer à jamais sa grimace stéréotypée et invariable. Au contraire, le portrait sérieux d'une femme attristée ou d'un poëte mélan-

colique n'a rien qui nous déplaise, parce que la tristesse est moins passagère dans la vie que l'éclat de rire, et que l'une, plus conforme à l'état permanent de notre âme, nous y ramène doucement et sans effort, tandis que l'autre nous en tire brusquement et quelquefois avec violence. Est-il rien, d'ailleurs, de plus triste au fond que d'avoir sans cesse présente l'image d'une gaieté folle, imprimée sur le portrait de ceux qui ont vécu, ou qui seront bientôt des ancêtres!

Ainsi la peinture n'exprime pas toujours tout ce qu'elle pourrait exprimer. Volontairement, elle renonce à pousser jusqu'aux limites de son domaine. Sans doute, le paroxysme des passions ne lui est pas interdit; mais combien il est plus habile de le faire deviner que de le peindre! Diderot, le plus impétueux des critiques et le plus hardi, a pourtant senti à merveille que la peinture est d'autant plus grande qu'elle s'impose plus de limites, et qu'il lui convient, plutôt que de montrer les dénoûments tragiques, de les annoncer en indiquant dans l'action présente le moment qui a précédé et le moment qui va suivre. Supposez, que le peintre veuille représenter le sacrifice d'Iphigénie; devra-t-il mettre sous nos yeux la blessure béante et saignante que vient d'ouvrir le couteau du sacrificateur? Non. La terreur se changerait en dégoût. Mais s'il nous appelle au moment où la tragédie se prépare, s'il nous peint « le victimaire qui s'approche avec le large bassin qui doit recevoir le sang d'Iphigénie », il nous fera frémir douloureusement et délicieusement à la fois, parce que le spectacle n'étant pas horrible encore, l'horreur en sera imaginée au lieu d'être vue. Chacun saura la concevoir et se la ménager, pour ainsi dire, selon le tempérament de son cœur.

Chose bien remarquable, et qui, je crois, n'a pas été remarquée, là où commencerait l'illusion des sens, là justement finit la peinture. Il n'est pas sans exemple, assurément, qu'un tableau puisse tromper les yeux au moins pour une minute. Un Téniers, un Chardin seraient capables de représenter un pâté, du pain tendre, des huîtres ouvertes de manière à éveiller la sensation de l'appétit. Velasquez a prouvé dans son fameux tableau des *Buveurs*, et dans celui de l'*Aguador* ou porteur d'eau de Séville, qu'il saurait imiter un verre d'eau ou un verre de vin, de manière à désaltérer la vue et à tromper un instant le regard. Et pourtant, si le peintre mettait là son ambition, s'il recherchait les triomphes du trompe-l'œil, il aurait bientôt franchi les limites de son art. Admettez, en effet, que, pour augmenter l'illusion, il ajoute à la clarté du jour une lumière factice; que le tableau soit éclairé artificiellement, tantôt par devant, tantôt par derrière, au moyen de certaines transparences, l'illusion pourra devenir criante, et l'imitation, arrivée à son comble, fera

peut-être plus d'impression sur le moment que la réalité même... Mais déjà nous ne sommes plus sur le terrain de la peinture. Les phénomènes d'optique et de physique, mêlés aux ressources de l'art, ont fait du tableau un diorama.

Cependant, qu'arrive-t-il? Que cette illusion étonnante produit en fin de compte à peu près le même effet que les figures de cire. Vous voyez s'enfoncer devant vous une véritable église qui est illuminée et remplie de monde ; mais ce monde est immobile et cette église silencieuse comme le désert. Ou bien l'on vous montre un véritable paysage, une vue de Suisse, où votre œil se promène, qui se hérisse de sapins et de rochers dont vous faites le tour, et que baigne un lac plein de fraîcheur ; mais ce paysage, qui passe par toutes les dégradations du jour, de l'aurore au couchant, ne renferme que des figures mortes, des vaches qui ne vivent point, qui ne bougent point, et des bateaux figés dans un lac de plomb. Plus la vérité est grande, plus le mensonge se trahit ; plus la peinture est trompeuse, moins elle nous trompe. Après un moment de contemplation, vous ne comprenez rien à cette église où les prêtres et les fidèles semblent tous frappés de paralysie, à ce chœur resplendissant où aucune lumière ne scintille, où aucune ombre ne remue. Vous trouvez invraisemblable, impossible, ce paysage de la Suisse où, à toutes les heures du jour, les figures sont changées en statues et les animaux collés au pâturage. Par un singulier retour de la vérité, l'illusion qui nous avait déçus est justement ce qui nous détrompe ! Tant il est vrai que l'homme est impuissant à imiter matériellement l'inimitable nature, et que dans l'art du peintre les objets naturels sont introduits, non pas pour se représenter eux-mêmes, mais pour représenter une conception de l'artiste ; tant il est vrai, enfin, que le signe est plutôt un moyen convenu d'expression qu'un procédé absolument imitatif, puisque le dernier degré de l'imitation est précisément celui où elle ne signifie plus rien.

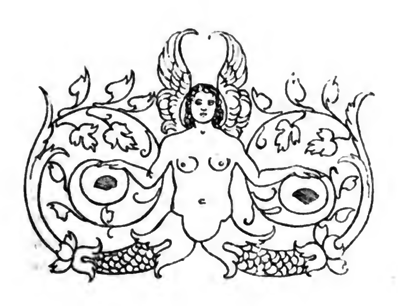
Elle est donc considérable, la part qu'il faut faire à la fiction dans la peinture; mais, par bonheur, la fiction, au lieu de restreindre les limites de l'art, les élargit, cette fois, et les recule. De même qu'au théâtre, nous sommes convenus d'entendre Cinna ou Britannicus s'exprimer en français, de même nous admettons que l'artiste peigne sur la toile une figure volante, ou qu'il dessine sur un vase, à l'instar des Grecs, telles ou telles figures incompatibles avec toute illusion, avec toute vraisemblance, par exemple, des faunes et des bacchantes qui marchent dans l'air sans appui, et dont les pures silhouettes, remplies d'ailleurs de grâce et de naturel, se meuvent, aplaties sur un fond monochrome, sans clair-obscur et sans relief.

Chacun sait la fable qu'on répète à satiété dans tous les livres, celle du peintre grec qui sut imiter une corbeille de raisins assez habilement pour faire illusion à des oiseaux. Eh bien, il est dans cette fable un trait essentiel et significatif, un trait que l'on oublie et que Lessing a finement rappelé dans le *Laocoon*. La corbeille sur le tableau de Zeuxis était portée par un jeune garçon. Or, le peintre se disait : « J'ai manqué mon chef-d'œuvre; si j'avais peint l'enfant aussi bien que les raisins, les oiseaux n'approcheraient point de la corbeille, parce qu'ils auraient peur de l'enfant. » Ce n'était là qu'un vain scrupule de modestie, et l'on pouvait rassurer Zeuxis en lui disant : Votre figure peinte avec toute la vérité imaginable n'aurait point effarouché les oiseaux, parce que les yeux de l'animal ne voient que ce qu'ils voient; l'homme, au contraire, en présence d'une peinture, croit voir le mouvement dans l'immobilité, la réalité dans l'apparence. Ce que ne voit point son œil, il l'aperçoit au fond de cette chambre obscure qui s'appelle l'imagination.

Oui, l'homme seul a le privilége d'être séduit, d'être trompé par une secrète connivence de sa pensée avec celle du peintre. Admirable illusion qui, sans abuser les yeux, donne le change à l'esprit! Merveilleux mensonge qui, par la complicité de notre âme, nous saisit plus vivement, plus fortement que la vérité, semblable à ces rêves qui sont tantôt plus douloureux, tantôt plus charmants que la vie même!

CHARLES BLANC.

(La suite au prochain numéro.)



PIERRE PUGET

(SUITE[1])



AINTENANT que nous connaissons Puget peintre, tâchons de découvrir Puget sculpteur.

Il nous faut, pour cela, rétrograder de quelques années. Dans une vie aussi pleine et semée de tant d'incidents, on ne peut quitter son héros d'une semelle, sans laisser accumuler derrière soi un arriéré considérable. Reportons-nous donc au moment où Puget vient d'achever le *Salvator mundi*. La quittance de livraison et de payement est du 30 décembre 1655. A peine quitte envers les prieurs de Marseille, l'artiste se retourne vers les prieurs de Toulon, et, comme le maître Jacques de Molière, déposant la palette pour s'armer du ciseau, de peintre qu'il était encore à cette date, le voilà, vingt jours après, devenu sculpteur.

Que se passait-il à Toulon? Il s'y passait des choses graves. La communauté, mal logée dans les maisons raccordées au jour le jour qui composaient l'hôtel de ville, voulut transformer ce logis d'aventure en un édifice d'aspect monumental. Le 16 février 1655, elle s'adressait à un tailleur de pierre, Jacques Richaud, pour le dessin d'une porte d'entrée, surmontée d'un balcon. Le 29 avril, elle confiait à Nicolas Levrai l'exécution du portail. A quoi pensaient donc ces consuls? Ils oubliaient qu'ils avaient à leur porte un artiste à tout faire, nommé Pierre Puget. Celui-ci accourt, il fait un dessin, il le montre, et supplante à la fois Levrai et Richaud. Le 19 janvier, on lui confie tout le travail enlevé aux deux autres. Puget cependant garda Richaud en sous-ordre. Quant à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193.

Levrai, pour le dédommager, on lui commanda une cinquième fontaine.

L'acte de prix fait nous dira ce que l'on attendait du nouveau venu.

L'an mil six cent cinquante-six et le dix-neufvième jour du moys de janvier après midy, soubz le regne heureux de tres chrestien prince Louis XIIII, par la grâce de Dieu roy de France et de Navarre, comte de Provence, et par devant moy notayre royal de ceste ville de Tolon soubsigné, establys en leurs personnes messieurs Charles Gavot et Pierre Garnier, escuyers, consulz, lieutenantz pour le Roy au gouvernement de ladite ville, seigneurs de la Valdandeyne, lesquelz pour et au nom de la communauté dudit Tolon, promettant fere ratiffier ces presantes à leur conseil à la première assamblée d'iceluy à peyne de tous despans domage et intheretz, ont bailhé à prix fait à Pierre Puget, maistre esculteur habitant en la mesme ville[1], presant, acceptant et stipulant, prometant de faire bien et deuement, et pozer à l'hotel de ville en sa fasse du cousté de midy un portique, lequel sera tailhé et pozé tout ainsy qu'il est démonstré par le dessain que ledict Puget a fait et remis ez mains de moidit notaire, signé par lesditz s^rs consulz, ledit Puget et sa caution, pour y avoir recours; — suyvant et conformemant auquel dessain ledict Puget sera tenu observer audit portique toutes les mezures et proportions soit pour l'architecture, figures et autres ornemantz que y sont represantés, et lequel portique sera fait de pierre de callissanne de la plus belle fors et excepté les ambassemantz quy seront faits de pierre de ceste ville, et les boulles de la deffinition du piedestal du balquon quy seront de pierre gasprée qu'on tire de la peiriere de la Ste Baulme; — pour la perfection duquel portique de la fasson contenue audit dessain ledit Puget fournyra son travailh et toute la pierre, lesdicts s^rs consulz prometans de fere fournir par ladite communauté tous les matheriaux necessaires mesmes les maçons quy arresteront ladite tailhe ou pour faire estayer la fassade de ladite maison et autres manœuvres quy seront necessaires. Et promet ledit Puget avoir fait et parachevé ledit portique ainsy qu'il l'a représanté à sondit dessain, à la charge que toute la tailhe portera tout le corps et espesseur de la muraille et mesme la riere voussure en bas, au jour et feste de saint Jean Baptiste prochain, moyennant la somme de mil cinq cens livres, laquelle somme lesd. s^rs Consulz promettent faire payer audit Puget, sçavoir six cent livres par tout demain, et le restant a proportion de la bezogne, à la réserve de troys cens livres quy luy seront payées lorsque ledit portique sera fait, parachevé et accepté...... »

Ce qui donne à cet acte une sérieuse importance, c'est qu'il est l'embryon d'où sortit le premier grand ouvrage de sculpture de Pierre Puget. En effet, le balcon du portique de l'hôtel de ville de Toulon repose sur les deux *Cariatides* justement célèbres. Bien que l'acte parle de figures et d'ornements, peut-on supposer que Puget se fût contenté du prix modique de 1,500 livres, si dès lors il avait pensé à sculpter ces gigantesques statues? La dernière ordonnance de payement ajouta au prix stipulé une somme de 200 autres livres, *pour supplément de travail*. C'est que Pu-

1. Ces mots n'impliquent nullement le séjour habituel de Puget à Toulon. Ils équivalent à l'expression aujourd'hui consacrée : « faisant élection de domicile en cette ville. »



CARIATIDE DE L'HOTEL DE VILLE DE TOULON,

Par Pierre Puget.



CARIATIDE DE L'HOTEL DE VILLE DE TOULON,

Par Pierre Puget.

get, en passant l'acte, ne prévoyait pas où le mènerait son génie. Mais, dès qu'il eut touché à cette pierre de calissanne, douce et fine comme le marbre, la fièvre lui monta au cerveau, et lui, qui n'avait jusqu'alors taillé que des ornements de bois et une ou deux figures de fontaines, lui qui venait de passer cinq années à peindre, il se sentit tout à coup plus sculpteur que jamais, et, vaille que vaille, il se jeta sur la pierre à corps perdu.

Plus d'une fois, sur le quai où s'élevait le nouvel édifice, Puget, en surveillant ses ouvriers, avait assisté au débarquement des céréales qui s'opérait, et qui s'opère encore, en cet endroit. Il avait vu les portefaix à demi nus, tels qu'on les voit encore aujourd'hui, aller chercher à bord des navires les charges de blé, descendre, courbés en deux, la planche qui relie le navire au rivage, et, par un puissant mouvement d'épaules, vider le sac aux pieds des vanneurs. Ce spectacle devint pour lui le motif d'un chef-d'œuvre. Dans cet effort soutenu il lut le drame de la force humaine. Ces corps, si beaux par la tension des muscles, il rêva de les pétrifier et de leur imposer pour fardeau le balcon même de l'hôtel de ville. Justement il existait en ce temps-là deux portefaix célèbres par leur force prodigieuse. L'un se nommait Marc Bertrand, et le peuple l'avait surnommé Marquetas. Ce n'étaient entre les deux rivaux que paris à se rompre le cou. Puget prit sur le quai les deux athlètes et les riva au mur de l'hôtel de ville. L'un, haletant, va succomber sous le poids qui l'écrase; l'autre d'un poing crispé soutenant sa tête qui se brise, maudit le défi qu'il a porté.

Une autre tradition, acceptée par les historiens de Puget avec une soumission exemplaire, explique tout différemment l'attitude et le caractère des *Cariatides*. Puget aurait eu à se plaindre des consuls de Toulon, et il se serait vengé à la manière de Michel-Ange, en les affichant contre leur propre demeure. Mais, ainsi que le remarque avec juste raison l'archiviste Henry, qui a, le premier, rectifié cette fable, les *Cariatides* n'ont rien de laid, de grotesque, ni de bouffon. Ce ne sont pas des caricatures, ce sont des athlètes peinant et geignant sous le poids qui les oppresse. Tradition pour tradition, à celle de Bougerel je préfère celle d'Henry, plus vraisemblable et plus digne. La première s'accorderait peut-être avec le caractère de l'homme. La seconde est bien dans l'esprit de l'artiste.

Oui, regardez ces *Cariatides* que le moulage a répandues partout, et dites si elles ne sont pas filles de la même idée qui inspira le *Milon*. Un hommage à la force physique, mais un hommage ironique.

Vivitur ingenio, cætera mortis habent.

avait écrit Puget sur un garde-main que conserve la collection Atger, à Montpellier. Ici, comme dans le *Milon*, la force physique agonise, elle va succomber. Les muscles se tendent, les veines se gonflent, la poitrine se creuse, les côtes se séparent, les reins se brisent. Toute la machine crie et se rompt. On croit entendre le craquement des os. C'est ce moment que l'artiste a choisi. Il a arrêté la dislocation, il a fixé la crise suprême. A la force musculaire, pétrifiée dans sa défaite, il a dit : Voilà donc jusqu'où tu peux aller! Ce n'est pas Michel-Ange se vengeant d'un consul, c'est Dante, vengeur de l'esprit, châtiant l'orgueil du corps par un nouveau supplice et vouant les Milons toulonnais à l'éternité de l'enfer.

De ces deux damnés, l'un est jeune, l'autre a atteint la pleine maturité, La charpente du corps, les détails de la chair, l'expression même, marquent la différence des âges. Le plus jeune exhale un long gémissement. Sur sa face, à demi cachée par le bras gauche qui y ramène un bout de draperie, se lit tout un poëme de souffrance. Aussi cette tête moulée en plâtre était-elle un des antiques dont Eugène Delacroix ornait son atelier, et il s'en est souvenu quand il a peint la *Barque du Dante*. Dans l'autre colosse, c'est le torse qui souffre le plus. Une expression de rage fait grimacer les traits du visage ; et de là vient sans doute l'erreur de la tradition. Mais enfin, entre cette grimace du désespoir et une charge d'atelier il y a un abîme. Le plus jeune est certainement le plus irrépréhensible. L'autre a des mains communes, et ses yeux, profondément creusés, cherchent trop l'effet pittoresque. Quant à l'exécution proprement dite, il est difficile d'en juger. L'épiderme de la pierre a perdu sa virginité, par suite de réparations, très-habilement faites d'ailleurs, dont nous aurons à parler plus tard. En somme, à part quelques détails contre lesquels le goût proteste, les *Cariatides* conservent, dans leur énergie vivace, une certaine sobriété. Ce sont les œuvres les plus classiques du maître. Michel-Ange aurait pu les avouer. L'artiste qui les signa n'avait pas encore l'esprit gâté par la sotte prétention d'éclipser le Bernin et l'Algarde.

Les *Cariatides* de Toulon marquent dans la vie de Puget une grande époque. Jusqu'alors il a fait œuvre de ses doigts en ouvrier plutôt qu'en artiste. Le *Salvator mundi* était déjà un éclair de ce génie brûlant. Les *Cariatides* en sont l'explosion. Quand il les termina, en 1657, Puget avait trente-cinq ans.

Après une aussi éclatante révélation de lui-même, on pourrait croire que Puget va continuer son rôle de sculpteur. Il n'en est rien. A chaque page de cette histoire l'imprévu nous attend. La dernière ordonnance de

payement des *Cariatides*, qui indique la fin du travail et ajoute un supplément de 200 livres au prix fait primitif, porte la date du 11 juin 1657. L'année suivante, en juin 1658, nous retrouvons Puget à Toulon. Des actes, dont je dois la communication à M. Octave Teissier, archiviste municipal, nous montrent le grand artiste en procès avec la commune. Il avait, paraît-il, l'intention d'acquérir certaines places de maisons, sises sur le port du côté du Levant, et, comme elles ont été adjugées, pour la somme de 2,560 livres, à un sieur Anthelme, Puget intervient, déclarant ce prix inférieur à la valeur réelle; il somme les consuls d'ouvrir une nouvelle enchère sur son offre de 600 livres, à laquelle sommation les consuls répondent en le renvoyant à se pourvoir en justice, et Puget se pourvoit en effet par une requête au lieutenant du sénéchal. Or, dans ces actes, il est toujours qualifié « peintre de cette ville de Toulon. » Qu'en doit-on conclure, sinon que Puget, depuis les *Cariatides*, n'a pas cessé d'habiter Toulon, qu'il est revenu à son métier de peintre, et qu'il y a même gagné assez d'argent pour ajouter à cet ancien métier celui de propriétaire?

Quelques mois après, le voici encore à Toulon, toujours qualifié peintre, mais, en réalité, entrepreneur. Tendant les deux mains, de l'une il reçoit un prix fait baillé par la communauté, de l'autre il signe une convention avec les prieurs de la confrérie du Saint-Sacrement. De quels ouvrages s'agit-il? Les actes vont nous l'apprendre. Et qu'on ne me reproche pas de toujours citer les actes, au lieu de les résumer. Je les aime, ces prix faits, ces conventions, ces documents si précis, si explicites, plus instructifs mille fois qu'une froide analyse. Je les aime pour la couleur locale de leur style, pour le parfum d'honnêteté qui se dégage de leurs vieilles formules. Après tout, ces clauses détaillées avec tant de soin ne nous laissent rien ignorer, et ce naïf langage, qui est le patois de la belle langue du grand siècle, fait revivre à nos yeux l'œuvre et l'ouvrier.

L'an mil six cent cinquante-neuf et le dixiesme jour du mois de janvier avant midy, establis en leurs personnes par devant moy not^re^ royal et tesmoings soubsnommez sieurs Jean Cathellin et Estienne Flameng escuyer, consulz, etc.... lesquelz de leurs bons grés, ensuite de la déliberation de leur conseil du septiesme du courant, ont baillé et baillent à prix faict à Pierre Puget peintre de cette dicte ville, stipulant de fero une porte de noyer bonne marchandize et receptable sans aucuns manquement et cravassures pour fermer le balcon estant sur la grande porte de la maison commune conformemant au dessain qui a esté faict a ce subiest demeurant entre les mains des sieurs consulz signé par lesd^rs^ parties, sur laquelle porte mettra ledit sieur Puget la figure du Roy dans une niche de pierre de taille bien et deubement polie avec son lustre, du dessoubz de laquelle niche y mettra une table d'attante de la

mesme pierre en la forme et travail susdit, où sera gravé dans icelle quelques vers à la louange du Roi, tels que luy seront donnés par escript par lesdits sieurs consulz; toutes les lettres d'iceulx seront de cuivre ou laton doré d'or moslu; pour quy fere lesd. sieurs consulz fourniront tous les ferremants quy seront necessaires pour led. ouvrage, mesme les vittres qu'il conviendra mettre sur lad. porte dud. balcon, et led. s^r Puget fournira tous les materiaux, bois, pierre, mains et manœuvriers quy seront necessaires pour l'entière perfection du susd. ouvrage, qui sera tenu observer de point en point le susd. dessain, ce qu'il aura faict et paracheve bien et deubement comme dit est, deux mois prochain du jourdhuy comptables, et a cest effaict sera tenu mettre mains à lad. œuvre par toute cette premiere sepmaine, et ce moyenant le prix et somme de quatre cens livres,.... sçavoir deux cens livres present qu'il a receu du sieur Anthoine Rey tresorier moderne de lad. communauté... en escus blanqs et autres bonnes espèces et monoyes comptez et nombrez au veu de moy not^e et tesmoings, et l'en aquitte en lad. desduction sans rappel, et les deux cens livres restantes à l'enthiere perfection dudit ouvrage, accepté qu'il soit prealablement, le tout en paix et sans contradiction aucune....

Ainsi, un buste, une porte vitrée, une inscription en lettres de cuivre doré, rien n'effraye maître Puget. Pour un peu il fournirait les vers. Mais il se contenta de fournir le tout sans y mettre la main. Même le buste du roi, qui semble mieux de sa compétence, fut exécuté par un sculpteur du nom de Cogorde. Vis-à-vis des prieurs du Saint-Sacrement il remplira le même rôle.

L'an mil six cens cinquante neuf et le quatorziesme jour du mois de janvier apres midy, stably par devant nous notaire et tesmoings s^r Pierre Puget peintre de ceste ville de Tollon, qui de son gré a promis à sieurs Pierre Cauderon et Anthoine Burgues, escuiers de ladite ville, recteurs modernes de la chapelle et luminaire de corpus domini erigée dans l'église cathedralle dudit Tollon, avec la presance de s^r Anthoine Laurens, bourgeois trésorier de lad. chapelle, presans stipullants, de fere une custode pour l'ornement et usage de lad. chapelle enrichy du travail et ouvrages du dessain dressé par led. Puget qu'il a rière luy signé par lesd. parties et conformemant aux qualités et conditions suivantes : Premieremant lad^e custode sera construite de boys de noyer, boys de rose ou boys de pays, bon, sans aubier, cœur de boys, de largeur de dix sept à dix huict pans d'une extrémité à l'autre, et d'environ quinze pans d'autheur; la chemise de derrière dud. tabernacle ou custode sera faicte de bon boys de sapin de Flandres, lequel boys ne paroistra en aucune façon au dehors de l'œuvre; led. dessain pourra estre changé en quelque chose sy led. entrepraneur le treuve à propos, pourveu que l'ouvrage ne diminue en rien la valeur dud. dessain; led. entrepraneur fera commodemant quarante places pour y loger aultant de chandelliers, comprins toutes celles qui sont desja marquées aud. dessain, comme anges chandelliers et autres; les deux aisles de lad^e custode seront de demy relief joignant contre la muraille, et le cors de mitan sera faict tout de plain relief advancé de la muraille de trois a quatre pans sellon qu'il advisera led. entrepraneur, et le tout bien conduict conformemant au dessain, comme aussy la quaisse pour y reposer les saints siboires et solleils de l'hauteur commode aux prestres. Ledict entrepraneur fera deux tableaux, un

à chascun des deux costés de lad. custode ainsy qu'est marqué par led. dessain, tels que seront advisés par lesd. sieurs recteurs à l'huille; led. entrepraneur fera dorer lad. custode d'or brunit et or mats du plus beau ; sera permis aud. Puget de mettre et mesler tout aultant de colleurs de marbre jaspé ou autres qu'il treuvera a propos, pourveu qu'elles prevallent l'or quy pourroit occuper la place desdites colleurs, toutef-fois sans excès; posera led. tabernacle et fornira les ferrements, mattériaux et mains de maistres necessaires, lequel il sera tenu d'avoir faict parachevé et posé de la fasson et qualité susdicte bien deument et comme il apartient a dict de maistres, gens en cognoissans, veu led. dessain que led. Puget sera tenu exiber, dans un an prochain du jourd'hui comptable, moyennant le prix et somme de mil huict cens livres, que led. sr Laurens tresorier promet et s'oblige payer et aquitter aud. Puget, six cens livres dans deux mois de ced. jour comptables, trois cens livres lors que l'esculteur et menuisier de lad. custode sera parachevée et les neuf cens livres restantes lorsqu'elle sera posée et acceptée par lesd. sieurs recteurs.... [1].

Dans ce second ouvrage, entrepris concurremment avec le premier, la part de travail de Puget se réduisait à deux tableaux à l'huile, et peut-être quelques panneaux sculptés. Le reste, une fois son dessin arrêté, était œuvre de menuisier et de doreur. Aussi, le 13 octobre 1659, s'en déchargeait-il sur deux ouvriers nommés Panon et Pauchouin, auxquels il abandonnait 825 livres du prix total. Il n'en toucha pour son compte que 975. De cette somptueuse décoration il ne subsiste plus rien. Un incendie a tout dévoré en 1681. Le souvenir seul s'en conserva, et, comme la restauration de la chapelle incendiée fut alors confiée au meilleur élève de Puget, Christophe Veirier, qui, au lieu de bois, put y employer le marbre, il est arrivé plus d'une fois que le travail très-remarquable de l'élève a été attribué au maître. Aujourd'hui encore, bien des Toulonnais vous montreront avec orgueil les *Anges adorateurs* de la cathédrale, sans se douter qu'ils ne sont pas de la même main que les *Cariatides.*

Jusqu'à l'époque qui nous occupe, l'existence de Puget, depuis son second retour d'Italie, s'est presque également partagée entre Marseille et Toulon. Il semble même qu'une préférence marquée l'ait plus volontiers ramené dans cette dernière ville. La raison en est simple. Cet artiste voyageur, dont les brusques échappées nous déroutent, avait essayé cependant de fixer sa vie. Dès 1650, s'il en faut croire le P. Bougerel, il épousait sa première femme, N. Boulet. La date me paraît bien un peu

1. Henry, dans sa notice sur Puget, avait déjà donné ce prix fait. Mais l'orthographe irrégulière du temps l'avait induit en plusieurs erreurs Ainsi il lisait *colonnes* pour *colleurs* (couleurs) et arrivait à ce formidable contre-sens : *mesler tout autant de colonnes de marbre, pourvu qu'elles prévallent l'or quy pourroit occuper la place desdites colonnes, toutefois sans être posées (sur) ledit tabernacle....*

prématurée, car François Puget, fils des deux époux, ne vint au monde, toujours d'après Bougerel, qu'en 1657. Mais enfin rien n'autorise à la déclarer inexacte. Seulement, ce que le P. Bougerel ne dit pas, c'est que cette personne, dont il s'abstient de donner le prénom, était Toulonnaise. Un commandement fait par huissier à Pierre Puget, en 1660, à Toulon, porte : « parlant à la personne de son beau-père. » Cet Anthelme, auquel nous l'avons vu disputer des places de maisons indûment adjugées, est désigné ailleurs comme son neveu d'alliance. Ainsi s'expliquent les séjours fréquents de Puget à Toulon. Il s'y trouvait en famille. On peut croire qu'il songeait à y faire un établissement définitif, puisqu'il y achetait des maisons ou des terrains et qu'il prenait de toutes mains des travaux à entreprise.

Mais les circonstances devaient donner un nouveau démenti aux résolutions de Puget. Le moment était venu où son génie allait rayonner autour de ce petit coin de Provence dans lequel il prétendait l'enterrer. Ici, faute de renseignements propres et de documents certains, je passe parole au P. Bougerel.

« L'année d'après (c'est-à-dire en 1659) Puget vint à Paris, attiré par M. Girardin qui le mena à sa terre de Vaudreuil en Normandie. Il y demeura jusqu'au 12 juillet 1660. Il y fit deux statues de pierre de Vernon, de huit pieds et demi de hauteur : l'une représente *Hercule* et l'autre *la Terre* avec un Janus qu'elle couronne d'olivier. Elles furent estimées 300 écus pièce. Il travailla encore au modèle d'un bas-relief. M. Lepautre, architecte renommé, trouva ces ouvrages si beaux, qu'il conseilla à M. Foucquet d'employer un si habile homme pour les ornements de Vaux-le-Vicomte. Comme le marbre était extrêmement rare à Paris, ce fameux ministre (qui avait du goût pour les choses exquises, ajoute Tournefort,) envoya Puget à Gênes pour choisir autant de blocs de marbre qu'il jugeait à propos; et c'est lui qui le premier a rendu le marbre si commun dans le royaume, et nous a montré l'art de le travailler et de le tailler avec succès. Tandis qu'il se préparait à son voyage de Gênes, le cardinal Mazarin lui envoya plusieurs fois M. Colbert pour l'engager à son service; mais il était trop attaché à M. Foucquet, pour consentir aux désirs de cette Éminence : ce qui l'obligea à hâter son voyage. »

Des deux statues et du bas-relief, point de nouvelles. Aucun des historiens de Puget ne fournit sur ces œuvres de sculpture la moindre indication. Ils se bornent à reproduire le récit de Tournefort, copié presque sans changement par Bougerel. Récit précieux, car il nous donne la clef des futures relations de Puget et de Colbert. Lorsque plus tard, nous verrons Colbert repousser systématiquement les idées de Puget, il faudra nous souvenir qu'en une occasion le grand artiste se trouva pris entre Colbert et Fouquet, et qu'il opta pour Fouquet. Ce dernier était

un ministre puissant: l'autre remplissait auprès de Mazarin les humbles fonctions de secrétaire. Mais il avait la mémoire longue. Devenu ministre à son tour, contraint d'employer Puget qui s'imposait alors par son génie et par sa gloire acquise, il lui fit payer cher la préférence accordée à son rival.

Puget, en 1660, était donc l'homme de Fouquet. Au mois d'octobre, nous le voyons s'arrêter un moment à Toulon, où il donne quittance définitive de la custode du Saint-Sacrement, et puis il s'embarque pour Gênes. Là, en attendant que les marbres destinés à Vaux-le-Vicomte et choisis par lui dans les carrières mêmes de Carrare, fussent prêts à partir, il se réserva un des plus beaux blocs et en tira la statue de l'*Hercule gaulois*. Bougerel prétend que l'*Hercule gaulois* a été fait pour M. Des Noyers. C'est une erreur évidente. Fouquet, ayant sous la main un sculpteur dont il appréciait le mérite, l'aurait envoyé en Italie faire besogne de marbrier, sans y joindre la commande d'une statue? A qui persuadera-t-on une telle invraisemblance? D'ailleurs, Tournefort ne nomme pas le destinataire de l'*Hercule*. En revanche, Mariette dit en termes formels que Puget « le fit pour M. Fouquet. » Or, la petite cour de Vaux-le-Vicomte avait adopté Hercule comme type allégorique du surintendant. Dans le parc et dans le château, à chaque pas, on ne rencontrait que l'image d'Hercule et ses attributs. Où Puget aurait-il pris l'idée de représenter le demi-dieu de l'antiquité grecque appuyé sur un bouclier aux fleurs de lis de France, si cette idée n'avait fait partie du programme de flatteries imposé aux artistes du château de Vaux? L'*Hercule gaulois*, c'est l'Hercule de Vaux, c'est Fouquet triomphant et superbe, la main pleine des pommes d'or des Hespérides, le bouclier de la France protégée par son bras puissant[1].

Hélas! tandis que s'élaborait à Gênes cette pompeuse allégorie, celui qui en était l'objet tombait de toute la hauteur de son orgueil. La disgrâce de Fouquet éclata le 5 septembre 1661. Puget n'avait pas achevé son œuvre, quand cette nouvelle vint le frapper comme un coup de foudre. Arrêté tout à coup au milieu d'une mission officielle, il dut exhaler ses plaintes et demander ce qu'il en serait de ses marbres et de sa statue. Les marbres changèrent de direction, et, au lieu d'aller à Vaux,

1. J'adopte ici une hypothèse émise pour la première fois par M. Anatole de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, tome VI, page 22. Au surplus, et je suis heureux de cette occasion de le déclarer, le travail que je publie doit beaucoup à l'amitié de M. de Montaiglon. C'est lui qui m'a mis sur la piste de Puget, et qui m'y a soutenu en m'indiqnant les véritables sources et en m'aidant de ses recherches.

prirent la route de Versailles. Mais la statue? C'est alors que j'admets l'intervention de Des Noyers, fils du secrétaire d'État. Son père même n'aurait pu, sans se compromettre, hériter d'une commande de Fouquet. Pour lui l'occasion était bonne d'acquérir, à bon marché, une belle œuvre, et de sauver Puget, au début d'une poursuite scandaleuse dont les éclaboussures auraient peut-être rejailli jusqu'à Gênes. Ainsi s'explique qu'on ait attribué à Des Noyers l'honneur de la commande, lorsqu'il n'avait que celui de la propriété. Mais un si mince personnage ne pouvait rester longtemps propriétaire d'une œuvre aussi considérable. Colbert mit la main sur l'*Hercule* comme il avait mis la main sur Fouquet, et, par une cruelle dérision du sort, la statue destinée au parc de Vaux-le-Vicomte alla orner les jardins de Sceaux. Ainsi l'apothéose du ministre tombé devint pour son heureux rival un trophée de victoire.

L'*Hercule gaulois*, c'est encore la force, non plus la force en travail, comme dans les *Cariatides*, mais la force au repos. Ce n'est pas, malgré la peau du lion de Némée et les pommes des Hespérides, le demi-dieu de la mythologie grecque, c'est le triomphe d'un héros. Ce n'est pas un portrait, c'est un symbole. Il n'a rien de grec. Puget ne l'a pas emprunté aux cadres de la fable, pour le rajeunir seulement par l'attitude. Il l'a pris tout vivant dans la nature réelle, sans se préoccuper de distinction ni de style, il a choisi l'homme qui lui représentait le mieux un homme fort, il l'a copié avec amour, et le seul idéal qu'il ait mêlé à cette reproduction fidèle, c'est l'esprit de la vie, visible encore malgré l'absence d'action et palpitant sous l'immobilité des formes. N'y cherchez rien de plus. De héros, de demi-dieu, de fils de Jupiter, il n'y en a pas, ou s'il y en a un, il ressemble trop à certaines résurrections littérales de l'antiquité que le réalisme a tentées de nos jours. La tête seule suffirait à exclure toute idée de noblesse. Les pieds et les mains appartiennent à la nature la plus vulgaire. De même que, pour les *Cariatides*, Puget avait ramassé sur le quai de Toulon les types athlétiques de Marquetas et de son rival, de même, pour l'*Hercule gaulois*, il se contenta de ramasser sur le port de Gênes un matelot réalisant au plus haut degré, non pas la dignité d'un fils de Jupiter, mais tous les caractères de la force physique convenables à un personnage herculéen. Puget se trompait. Les conditions d'une statue isolée ne sauraient être celles d'une statue monumentale, telle qu'une *Cariatide*. Ou peut-être nous tromperions-nous à notre tour, si nous voulions voir dans l'*Hercule gaulois* autre chose qu'une œuvre décorative.

Quoi qu'il en soit, l'atelier où s'élaborait cette œuvre devint bientôt le rendez-vous de tout ce que Gênes comptait d'hommes intelligents.

Dans cette ville, qui formait un État, ville plus puissante par son commerce que par la guerre, il y avait plus de princes que d'artistes. A défaut d'un Gênois capable d'illustrer la république, un étranger était de bonne prise. Il fallait à tout prix le retenir : les États voisins en sécheraient de jalousie. Des offres séduisantes furent faites à Puget. Las de se débattre entre les prieurs de Marseille et les consuls de Toulon, privé de son protecteur Fouquet, et trop honnête homme, ou plutôt trop grand, pour se retourner aussitôt du côté de Colbert, Puget accepta. Il ne s'agissait plus de peindre des retables ou de tailler la pierre. On lui donnait du marbre et on lui demandait des statues. Les familles patriciennes qui constituaient l'État, l'adoptaient, le patronnaient, le pensionnaient, à la seule condition de produire des chefs-d'œuvre.

Devant une perspective aussi belle, Puget n'hésita pas à s'expatrier. Il vint en Provence chercher sa famille, mais il semble qu'au dernier moment un dernier regret l'arrêta. — « Puget est icy, » écrivait au mois de mai 1663 l'intendant du port de Toulon, « mais qui s'en retourne « bientôt à Gennes, où l'on luy donne mil escus par année et le prix de « ses ouvrages. C'est un excellent homme; sy vous aviez quelque chose « à faire préparer à Gennes, il pourroit y agir mieux que nul autre ne « sauroit faire. » — Colbert, à qui s'adressait l'intendant, resta sourd à cette insinuation détournée, et Puget, libre d'engagement, put repartir pour sa patrie adoptive, disant adieu à un pays qui ne savait ni le connaître ni le garder.

II.

C'est à Gênes que s'écoula sans contredit la période la plus heureuse de la vie de Puget. Il trouvait là tout ce qui féconde le génie, un beau ciel, un peuple artiste, des protecteurs puissants, un bien-être assuré. Aussi verrons-nous ce mâle génie contraint de tempérer sa violence native, et l'idéal brutal dont il s'était préoccupé jusqu'alors faire place à des inspirations plus douces. Ou plutôt l'homme se compléta. Déjà il connaissait la force, Gênes lui fit aimer la grâce.

Le premier protecteur de Puget fut le noble Francesco Maria Sauli, d'une illustre et vieille famille où se poursuivait depuis près de deux siècles la réalisation d'une gigantesque entreprise. Comme la plupart des patriciens de Gênes, les Sauli voulaient élever à Dieu un temple qui n'appartînt qu'à eux, qui fût l'acte de foi de toute une race et qui perpétuât dans leur famille un patrimoine de prière. Décidée en principe dès 1481,

commencée en 1552, la basilique des Sauli s'élevait hors de la ville sur la colline de Carignan. Chaque génération y apportait sa pierre, ou plutôt ses marbres. Quand vint le tour de Francesco Maria, l'édifice était achevé, il ne s'agissait que de l'embellir. La coupole reposait sur quatre piliers énormes. Dans ces piliers il creusa des niches, et dans ces niches il voulut placer des statues colossales. Mais où trouver un artiste capable d'un tel ouvrage? Jusqu'alors les sculpteurs gênois s'étaient contentés de fournir des modèles à l'orfévrerie, de travailler le bois et l'ivoire pour en tirer des crucifix, des châsses, ou ces *machines* dorées qui représentaient soit une scène de l'Écriture, soit les patrons d'un ordre ou d'une paroisse et que l'on portait aux processions. Tels furent les Santa-Croce, le Bissoni, le Torre. Ce dernier ne mourut qu'en 1668. Mais jamais Sauli n'aurait eu la pensée de s'adresser à lui. Il eût préféré attendre le retour de Filippo Parodi, en ce moment à Rome à l'école de Bernin, ou peut-être il eût fait venir à ses frais l'illustre maître.

C'est dans ces circonstances que le hasard lui offrit Pierre Puget. L'*Hercule gaulois* disait assez de quelles grandes choses l'artiste était capable. Le seigneur Sauli saisit l'occasion au vol. Avec une générosité que le roi de France imita beaucoup plus tard et d'assez mauvaise grâce, il engagea Puget à son service, aux appointements de 300 livres par mois, ses ouvrages payés en sus. Quatre statues lui étaient demandées, chacune de dix pieds de haut, saint Ambroise, saint Sébastien, sainte Madeleine, saint Jean-Baptiste. La confiance dont témoignait une commande aussi considérable fait certainement autant d'honneur à l'artiste qu'à son patron. Le résultat fut d'attirer presque aussitôt à Puget un autre protecteur non moins généreux et non moins puissant.

Pendant que les Sauli consacraient leurs immenses richesses à l'édification d'une basilique de famille, un autre noble Gênois, Emmanuel Brignole, sacrifiait son temps, ses soins et sa fortune à une œuvre de charité chrétienne et d'utilité publique, bien digne d'être citée comme un des plus beaux monuments de l'ancienne république de Gênes. Un jour, les marchands enrichis, les patriciens superbes, qui composaient le sénat de cette république aristocratique, eurent une idée sublime, ils fondèrent une magistrature des pauvres. Il s'agissait de recueillir par les rues et par les chemins les malheureux hors d'état de gagner leur vie. Des libéralités sans nombre vinrent en aide à l'entreprise. Emmanuel Brignole y jete ses richesses. Deux siècles après, la misère avait un palais. On le nomme encore de son nom primitif, *Albergo de' poveri*, hôtel des pauvres.

Sans aller jusqu'à prétendre que l'Albergo de' poveri est l'œuvre de

Puget, Bougerel affirme qu'il en eut la conduite. « Le noble qui en était chargé, ajoute-t-il, ne voulut pas permettre que l'on posât une pierre sans l'ordre de Puget. » Bougerel parle ici d'après de Dieu, et de Dieu embellit à plaisir la vérité qu'il tenait de Puget lui-même. Le fait est que l'Albergo fut commencé vers 1655, après un concours auquel prirent part quatre architectes dont on sait les noms. Les quatre plans parurent si également beaux, que, faute d'en pouvoir choisir un, on décida les concurrents à les refondre pour en former un cinquième qui fut suivi. Jusqu'en 1661 le gouvernement dirigea les travaux. Mais alors, l'épuisement du trésor les eût interrompus, si Emmanuel Brignole, intervenant, ne les eût pris à sa charge. Il se borna à terminer les bâtiments commencés, afin de les rendre habitables, et c'est seulement en 1667 qu'on se remit à l'œuvre pour ajouter à l'édifice trois nouvelles ailes. Or, en 1655, Puget était encore à Toulon, et, en 1667, il quittait Gênes. Si donc il a pris part à la construction de l'Albergo, ce ne peut être qu'en 1661, et, dans ce cas, sa collaboration se réduirait à bien peu de chose.

Toutefois, si l'on voulait absolument considérer Puget comme un des architectes de l'Albergo, on pourrait lui faire une part dans la construction de la chapelle intérieure. Emmanuel Brignole, chargé d'en diriger les travaux, posa la première pierre en 1657, et l'édifice ne fut terminé que sept ans plus tard, en 1664. Dans l'intervalle, le plan primitif a pu être remanié, et Puget appelé à donner des conseils. Ainsi se justifierait, jusqu'à un certain point, l'assertion de Bougerel. Ce qu'il y a de certain, c'est que cette chapelle possède un des plus beaux ouvrages de Puget, sa *Conception.* Faite pour Emmanuel Brignole, placée par lui sur le maître-autel, la *Conception* n'appartint réellement à l'Albergo qu'à la mort de l'illustre bienfaiteur, survenue en 1677. Son testament dit en propres termes :

La statua di marmo bianca della santissima Concezione di valuta di pezzi mille di otto reali, ch'esso testatore ebbi gli anni passati da maestro Pietro Puget francese, scultore insigne, con sua corona ed altri ornamenti fatti all' intorno d'essa, la lascia alla detta chiesa della detta opera dell' Albergo de' poveri per conservarla in essa chiesa sopra l'altare maggiore dove oggidi è....

C'est-à-dire : « Quant à la statue de marbre blanc de la très-sainte Conception, de la valeur de 8,000 réaux, que le testateur a fait exécuter autrefois par le grand sculpteur français, maître Pierre Puget, il la lègue, ainsi que sa couronne et les autres ornements qui l'entourent, à ladite

église de l'œuvre de l'Albergo de' poveri, pour y être conservée sur le maître-autel où elle se trouve aujourd'hui. »

L'expression « gli anni passati » laisse le champ libre aux conjectures. La *Conception* est évidemment le fruit de cette merveilleuse saison du génie qui produisit le *Saint-Sébastien* et qui comprend cinq ou six années de la vie de Puget, de 1662 à 1667. Mais on n'en peut autrement préciser la date. Quant au prix de huit mille réaux, il indique assez en quelle estime le noble Brignole, comme le noble Sauli, tenait le sculpteur français.

Ainsi le souvenir de Puget demeure attaché aux deux monuments les plus importants que le XVIIe siècle ait vus s'achever dans la ville de Gênes. Peu s'en fallut qu'il ne se trouvât lié aux destinées d'un autre édifice, qui fait également l'orgueil des Gênois, l'église de l'Annunziata. Ce temple, étincelant de dorures, de peintures et de marbres précieux, doit le luxe inouï de sa décoration intérieure aux libéralités des Lomellini, protecteurs des humbles frères de Saint-François dont il était l'église conventuelle. Mais l'extérieur ne répondait pas à tant de magnificence. L'Annunziata n'avait pas de façade. A l'exemple des Sauli et des Brignole, les Lomellini vinrent trouver Puget, et Puget, au lieu d'un simple dessin, exécuta ou fit exécuter un modèle de façade en bois sculpté. Longtemps ce modèle se conserva dans le couvent voisin. L'auteur du *Guide artistique de Gênes*, M. Alizeri, le cite comme existant de son temps (1847), bien qu'il avoue ne pas l'avoir vu. Pour moi, je l'ai cherché en pure perte. Aucun moine n'a pu m'en donner des nouvelles. La façade actuelle de l'Annunziata, construite seulement en 1840, prouve que l'architecte n'a pas connu le modèle de Puget, ou que, s'il l'a connu, il s'est gardé d'en tenir compte.

On le voit, ce n'étaient pas des protecteurs vulgaires, ces nobles Génois qui se faisaient les patrons du génie de Puget. A défaut de Fouquet, l'artiste expatrié retrouvait en eux le goût des choses exquises, l'habitude des magnificences et cette libéralité native qui ne sait pas marchander les productions de l'art. Quelles conditions mieux assorties pouvait rencontrer un génie superbe, prodigue de lui-même et amoureux des dernières finesses du beau! Aux faveurs dont il était l'objet, il répondit noblement. On lui laissait carte blanche. Il produisit des chefs-d'œuvre. Le *Saint Sébastien*, de Carignan, en est un; *la Conception*, de l'Albergo, en est un autre.

Lié par les poignets à un arbre fourchu, le saint expirant s'affaisse sur lui-même; les jambes fléchissent, tandis que les bras se tendent sous le poids du corps, et ce corps, brillant de jeunesse et de beauté virile,

tombe comme une masse inerte déjà envahie par la mort. Cependant un suprême effort gonfle encore la poitrine. La tête renversée en arrière jette au ciel un dernier regard, ce regard des martyrs chargé d'amour et d'espérance. Une longue draperie enveloppe le tronc de l'arbre et soutient les lignes du corps, en supprimant des vides qui eussent choqué l'œil. A gauche, de façon à balancer le groupe, sont les armes du héros, trophée de sa gloire terrestre, un casque richement décoré, une de ces cuirasses romaines que l'on prendrait pour le torse d'une statue mutilée, le bouclier, l'épée et la lance, et sur ces armes la main du sculpteur s'est complu à broder les plus fines ciselures.

Dans le *Saint Sébastien*, comme déjà dans les *Cariatides*, comme plus tard dans le *Milon*, se révèle l'inspiration la plus haute à laquelle ait obéi Pierre Puget. Ces trois œuvres, filles d'une pensée commune, on peut les nommer les trois chants du poëme que son génie chantait au dedans de lui. Mais quel est ce poëme? Est-ce celui de la beauté physique? Non; quand Puget s'élève au niveau de lui-même, il atteint la beauté morale : à travers l'enveloppe du corps, il voit l'âme, et il la voit captive dans un moule fragile, victime douloureuse, malgré son principe immortel, des souffrances d'une nature mortelle. Cette lutte des deux natures qui constitue la vie, c'est le problème toujours présent à l'esprit du grand artiste, l'idée fixe dont son cœur se sent troublé. La douleur morale naissant de l'agonie de la force physique, voilà le poëme qu'il nous chante, et voilà par où cet exécutant de premier ordre appartient à la famille des grands génies de l'humanité, qui tous sont venus tour à tour répéter la même élégie. On croit n'avoir affaire qu'à une main savante; mais cette main obéit à un cœur ému, à un esprit qui pense. Sous l'ouvrier il y a un philosophe. Je dirai plus : si les dures matières où s'exerce sa main s'assouplissent avec tant de docilité, c'est un signe qu'une puissance intime la dirige, et qu'elle reçoit son impulsion non pas du tempérament seul, mais d'un sentiment passionné qui a son principe d'action dans les profondeurs de l'âme.

Cette fois, tout en restant fidèle à sa pensée, Puget a su trouver une force jeune, une douleur contenue. Le moule dans lequel il a jeté l'âme expirante de saint Sébastien est plein de noblesse et d'élégance. Un sentiment puissant anime, sans les déformer, les traits du visage. L'énergie vitale qui éclate en chaque partie du corps ne compromet pas la beauté des formes. Malgré la souplesse des chairs, le torse garde une admirable fermeté, et la tête, sous l'abondante chevelure qui l'encadre, conserve un caractère digne de la statuaire antique. Quant à l'exécution, c'est une vivacité d'outil qui sait encore s'arrêter à temps, et qui unit, dans une



SAINT SÉBASTIEN, PAR PUGET.

rare mesure, la force et la délicatesse. J'ai parlé de ce trophée d'armes qu'envierait la colonne Trajane. Le corps entier du saint n'est pas ciselé avec moins d'amour. Jamais Puget n'a atteint à un degré égal deux qualités qu'on pourrait croire antipathiques à sa nature, la distinction des formes et la fraîcheur de l'exécution.

Si la statue placée en face du *Saint Sébastien*, sous la coupole de Carignan, lui paraît inférieure, n'en cherchez pas bien loin le motif : c'est qu'elle n'est pas fille de la grande inspiration de Puget; c'est une œuvre d'apparat, une œuvre banale. Il s'agissait de solenniser l'image d'un des membres de la famille Sauli, présenté par elle comme candidat aux honneurs de la canonisation, et non encore agréé. De là la nécessité de le montrer sous un visage d'emprunt. On choisit pour prêteur saint Ambroise. Cette confusion de personnes ne pouvait manquer de jeter la confusion dans l'esprit de l'artiste. Aussi, faute d'éléments pour caractériser l'un ou l'autre, a-t-il fait simplement l'apothéose d'un évêque. Revêtu des ornements sacerdotaux, le bienheureux quitte la terre, et, saisi d'admiration à la vue des cieux entr'ouverts, il laisse échapper le bâton pastoral, qu'un petit ange s'empresse de ramasser. A ses pieds, un vase renversé, d'où sortent des pièces de monnaie, raconte ses libéralités. La donnée n'a rien de neuf, elle n'a même pas toute la clarté nécessaire. Au premier coup d'œil, on ne se rend pas compte du mouvement qui contourne le corps du bienheureux sous l'énorme chape dont les plis l'écrasent : on se demande pourquoi il lève la main droite; sa tête renversée en arrière, de façon à dissimuler par la perspective la hauteur de la mitre, n'exprime qu'un sentiment vague d'adoration. Enfin, le bâton pastoral, coupant la statue en diagonale et débordant même hors de sa base, produit l'effet le plus disgracieux. Les lignes du groupe sont brisées violemment; il n'y a plus d'enveloppe possible. On doit évidemment, au nom du goût, condamner cette œuvre pittoresque; mais on est presque forcé de l'absoudre au nom de l'art, si toutefois l'exécution peut jamais racheter les fautes, que dis-je? les crimes de la composition. Puget, comme les sculpteurs de bonne trempe, était fou de sa main. L'outil l'enivrait. Non-seulement il faisait trembler le marbre, mais il le faisait sourire, il le faisait pleurer, il le pétrissait en chair délicate, il le découpait en dentelle, il le fondait en filigrane. Ici, sa main a pris plaisir à poteler les membres enfantins du petit ange, qui, vu de dos, montre au public le plus friand morceau de nourrice. Sous ces doigts d'une habileté merveilleuse, le ciseau est devenu navette pour tisser d'or la chape épiscopale et moirer la ceinture; il est devenu aiguille pour broder l'aube en point de Venise. Après tout, ces détails sont à leur place, puisqu'ils

disparaissent dans l'ensemble, et, malgré ses défauts, l'œuvre conserve un grand aspect, grâce à la largeur des masses sculpturales.

Par un caprice singulier, Puget a jeté une teinte rosée sur certaines parties des deux statues de Carignan. C'était une façon de les signer en peintre. Et en effet, le peintre s'y montre encore trop, le sculpteur pas assez. Il est permis au peintre de concevoir un mouvement instantané, tel que celui du bienheureux Sauli laissant tomber la crosse pastorale. Il lui est permis, s'il dessine sur la toile un saint Sébastien, d'écarter autant qu'il voudra les bras du martyr attachés aux deux branches d'un arbre. Les ressources particulières de la peinture l'aideront à sauver le mauvais effet de cette fourche, en plaçant derrière une masse de verdure, une fabrique ou tel autre objet qui recomposera la silhoutte. Mais, sans vouloir emprisonner l'art dans des règles trop étroites, le sens commun affirme que le sculpteur doit s'interdire de telles licences. Seulement, répétons-le encore une fois, et ne l'oublions jamais si nous voulons comprendre l'artiste dont il s'agit, Puget n'était ni un peintre ni un sculpteur. C'était un merveilleux ouvrier, doublé d'un philosophe. Il n'entendait rien aux lois spéciales de tel ou tel art, au style, à la ligne, à la couleur; mais il sentait puissamment la vie, il la sentait surtout par la douleur morale, et, comme il possédait de science certaine les éléments physiologiques du corps humain, il se servait de ces éléments pour l'expression de la vie. Un homme moins passionné, mieux formé par l'éducation, et plus spécialement sculpteur, se préoccupe davantage du coup d'œil; il combine les lignes de sa statue de façon à produire un accord plastique parfait, dût l'enveloppe emporter le fond, et la vie s'exprimer seulement par le repos. C'est le triomphe de la sculpture tranquille, qui place son point de départ dans la forme extérieure. Puget plaçait son point de départ à la source même de la vie, il allait du dedans au dehors. Sur l'idéal de passion qu'il rêvait, il jetait l'attirail du corps, exactement modelé d'après le drame intérieur. Et ce qu'il voyait dans le corps, ce n'était pas une enveloppe de formes et de lignes, mais un tissu de muscles et de nerfs, la peau même avec son épiderme rugueux ou luisant. Passion d'une part, matière de l'autre, voilà tout Puget, sans les raffinements intermédiaires que l'expérience de l'art a créés pour fondre l'élément moral et l'élément physique, en les épurant, si l'on veut, en les tempérant, c'est-à-dire en les ramenant, l'un de la passion à l'idée, l'autre de la matière à la forme.

Je ne défends pas Puget, je cherche à me l'expliquer et à l'expliquer au lecteur. Or, plus je l'étudie, plus je l'aperçois grand par le sentiment, grand par l'exécution; mais, entre ces deux points extrêmes

du génie, laissant béante une lacune que ses défauts ne comblent pas. Cette lacune, j'hésite à l'en rendre absolument responsable. Elle tient à d'autres causes qu'à un vice d'organisation. Après tout, Puget comprend la sculpture comme Michel-Ange, comme Donatello, comme Sansovino, et comme le moyen âge tout entier l'ont comprise, c'est-à-dire comme l'antiquité grecque ne la comprenait pas. Il y voit, non pas l'image de la beauté physique, mais le miroir de la vie morale, soit qu'elle se traduise par le sentiment ou par le caractère. La lacune que je signale ne serait donc que l'entaille profonde faite à l'art de la statuaire par l'esprit des temps modernes. La dignité de l'homme intérieur révélée impose à l'art une loi nouvelle. C'est cette loi qui, depuis l'avénement du christianisme, a préoccupé, à leur insu peut-être, tous les grands sculpteurs, et Puget lui-même, sans recevoir d'aucun d'eux sa formule juste et complète.

Le sentiment chrétien se développe et se précise dans la *Conception* de l'Albergo. Pour la première fois le sculpteur se trouvait aux prises avec un type de femme, et quel type! celui qui résume le mieux les tendresses infinies apportées au monde par le christianisme. Que dis-je? Peintre, il avait déjà touché à cette figure d'un idéal si nouveau; il avait représenté l'Annonciation, la Vierge mère, la Fuite en Égypte, en un mot les faits humains de la vie de Marie. Mais ici, c'est ce qu'il y a de plus délicat dans le plus délicat des types de femmes, c'est la pureté divinisée au ciel, le mystère le plus suave et en même temps le plus subtil de la religion qu'il fallait exprimer avec les rudesses du marbre. Essayez d'appliquer à un tel sujet les lois de la statuaire antique. Le mysticisme les défie. Puget, qui ne s'en souciait nullement, puisa dans son âme croyante le sentiment intime du sujet, et il l'enveloppa de toutes les délicatesses auxquelles sa main savait plier la matière la plus dure et la plus rebelle. Il en résulte une œuvre singulièrement jeune, chaste et émue. La Vierge, au milieu des nuages, s'élève, portée par les anges, vers celui qui l'a choisie. Son visage regarde au ciel, comme ébloui. Mais, à côté des joies de l'amour divin et du saisissement de l'humilité, on y lit, exprimé par des nuances, le pressentiment des douleurs futures. Aussi ses mains semblent chercher la terre, pour ressaisir le point d'appui qui lui échappe, et peut-être aussi le calme bonheur qu'elle a perdu. Quant aux anges, on les croirait muets, tant leur action s'efface. L'un adore le mystère qu'il voit s'accomplir, l'autre l'adore sans le voir, car, tandis qu'il place sur sa tête un des pieds de la Vierge, il cache son visage dans les replis d'un nuage. Est-ce pudeur? est-ce amour? On n'imagine pas ce que ce sentiment non défini ajoute de charme rêveur à

LA VIERGE DU PALAIS CAREGA,

Par Pierre Puget.



une œuvre déjà si délicatement nuancée. D'aucuns ont dit que le marbre avait fait défaut au sculpteur. J'aime mieux croire, après de tels efforts d'expression, à un aveu d'impuissance, comme lorsque Timanthe cacha sous un voile le visage d'Agamemnon.

Telle est la *Conception* de l'Albergo, un groupe d'une suavité pénétrante, dont les lignes montent en douce spirale, quelque chose de léger et d'aérien, un soupir mystique saisi au vol à mi-chemin de la terre et du ciel et devenu un souffle de marbre. Lorsque le saint fondateur de l'Albergo, Emmanuel Brignole, allait visiter Puget dans son atelier pour juger des progrès du travail, il lui arriva plus d'une fois, disent les historiens, de s'agenouiller pieusement devant l'œuvre divine qu'il voyait sortir de ses mains.

La critique n'a rien de mieux à faire. Discuter devient inutile. De toutes les lois de la sculpture violées, de toutes les règles foulées aux pieds, sort un chef-d'œuvre, que l'antiquité païenne eût désavoué peut-être, mais que nous sommes bien forcés d'accepter, d'abord parce qu'il répond à un sentiment qui est encore le nôtre, et ensuite parce qu'il s'impose avec l'autorité de l'exécution la plus forte et la plus charmante. Ne vaudrait-il pas mieux que cette *Conception* fût peinte au lieu d'être sculptée, qu'elle fût en ivoire plutôt qu'en marbre? Je n'en sais rien. Mais enfin l'œuvre est là, elle est en marbre, et elle est exquise.

Gênes possède de Puget une autre statue contemporaine de la *Conception*, une *Vierge mère*, moins importante assurément, mais qui vaut encore la peine d'être vue. Il la fit pour les Carega, et elle n'a pas quitté le palais de ces seigneurs, devenu aujourd'hui la propriété de la famille Cataldi. Ce n'est pas sans peine que j'ai pu l'y découvrir, après plusieurs visites sans résultat. Enfin un valet, gagné par des arguments irrésistibles, consentit à me montrer la chapelle domestique du palais où cette statue se cache à tous les yeux. Il me conduisit dans une salle à manger, il ouvrit les portes d'une sorte d'alcôve fermée, et je me trouvai en présence d'une statue de grandeur quasi naturelle, posée presque à ras du sol au milieu de vases de fleurs. La Vierge mère est représentée assise, drapée d'un ample manteau : le divin bambino, à cheval sur ses genoux, se retourne vers elle, et de sa petite main caresse le menton maternel. La grâce de ce geste familier, la vivacité de mouvement qu'il imprime au corps, la délicatesse des chairs potelées de l'enfant, méritent qu'on les admire, en fermant les yeux sur la vulgarité par trop naturaliste du type de la mère et la lourdeur embarrassée de ses draperies. Puget, cependant, ne fut pas mécontent de son œuvre, car il en fit faire, par son élève Christophe Veyrier, une réduction, également en marbre,

dont il ne se sépara jamais. On la retrouve portée à son inventaire : « Une Vierge de marbre coppie d'apres s^r Puget dans sa niche. » Cette copie, à laquelle le maître a vraisemblablement mis la main, appartient aujourd'hui à un amateur marseillais, et elle a figuré à l'Exposition régionale de Marseille en 1861, sous le nom de Puget. Le dessin qui la reproduit donnera au lecteur une idée de la grande madone du palais Carega.

D'autres travaux, dont nous ne pouvons parler avec la même certitude, remplirent le séjour de Puget à Gênes. Selon Bougerel, il avait reçu du duc de Mantoue la commande d'un bas-relief représentant l'*Assomption.*

Quand il fut fini, il l'envoya au duc. Cette pièce fit un si grand bruit que le cavalier Bernin, qui venoit en France, fut exprès à Mantoue pour la voir, et ce grand homme, après l'avoir attentivement considérée, convint que c'étoit un ouvrage d'une grande beauté. Le duc de Mantoue, qui avoit depuis longtemps envie d'attirer Puget dans ses États, envoya à Gênes deux de ses gentilshommes pour l'emmener. Ces gentilshommes l'assurèrent, de la part du prince, qu'il vouloit le récompenser d'une manière digne de lui. Comme les conditions qu'ils lui offrirent étoient très-honorables, il se rendit facilement et se prépara à partir avec eux. Mais Dieu en avoit disposé autrement; car le jour d'avant leur départ ils apprirent la mort de ce prince. Il sembloit que la fortune envioit à ce grand homme la récompense qu'il méritoit. Cette perte lui fut très-sensible; mais elle n'abattit pas son courage et ne refroidit nullement l'envie qu'il avoit de s'immortaliser dans son art. Les Génois le consolèrent par leurs caresses et par leurs bienfaits.

A défaut de détails plus intéressants sur la façon dont Puget avait conçu et exécuté son premier bas-relief, Bougerel, qui parle ici d'après de Dieu, nous en donne, sans s'en douter, la date certaine. C'est au mois de mars 1665 que le Bernin se mit en route pour la France. C'est la même année que mourut, à l'âge de trente-cinq ans, le duc de Mantoue, Charles II, auquel succéda son fils, Ferdinand-Charles, âgé de treize ans. Le bas-relief de l'*Assomption* a donc nécessairement été terminé au commencement de 1665, et Bougerel commet une grave erreur quand il intercale dans l'histoire de cet ouvrage l'anecdote qui décida Puget à quitter Gênes. En effet, rappelons-nous qu'au mois d'octobre 1660, Puget était encore à Toulon. Ainsi quatre ans lui auraient suffi pour produire l'*Hercule gaulois,* l'*Alexandre Sauli,* le *Saint Sébastien,* la *Conception,* la *Vierge* de Carega et le bas-relief du duc de Mantoue? C'est aller un peu vite en besogne. Nous verrons tout à l'heure qu'un document écrit permet d'assigner au départ de Puget une date moins prématurée et plus vraisemblable.

Aux protecteurs que nous connaissons déjà, le temps en avait ajouté d'autres. Pendant que les Sauli, de plus en plus satisfaits de leur sculpteur ordinaire, lui demandaient un projet de maître-autel pour la basilique de Carignan, les Doria le pressaient de leur faire un dessin d'église et lui promettaient la direction de l'édifice. D'autre part, les Spinola lui arrachaient un groupe représentant, dit-on, l'*Enlèvement d'Hélène*. Enfin les pères Théatins, riches des libéralités de la famille Spinola, s'adressaient à Puget pour achever la décoration de leur église, consacrée à saint Cyr, l'un des patrons de Gênes. Déjà, s'il faut en croire Bougerel, Puget avait collaboré avec Jean-Baptiste Carlone à la peinture de la coupole de cette église. Le fait n'a rien d'impossible; mais l'assertion de Bougerel ne suffit pas pour le faire accepter comme certain, tandis que nous avons une preuve irrécusable des travaux ultérieurs de Puget dans l'église de Saint-Cyr. Il s'agit, non plus d'un projet de maître-autel, mais du maître-autel lui-même, c'est-à-dire d'une vaste composition fondue en bronze. L'ouvrage ne fut achevé qu'en 1670, et nous n'en parlerons qu'à cette date; mais, sans aucun doute, il avait été commandé et mis en train au moins cinq ans auparavant.

Ainsi tout venait à Puget, les patriciens et les religieux. Il n'avait qu'à se laisser faire et qu'à tenir ouverte la porte de son atelier, situé *piazza dello Scalzo*, à quelques pas du port. Les nobles de Gênes lui formaient une cour, et les artistes du pays, humiliés de cette fortune rapide d'un étranger, ne pouvaient que glaner après lui les travaux secondaires. Entouré de sa famille, aidé de ses deux élèves, le Provençal Christophe Veirier et le Génois Daniel Solaro, il voyait grandir son fils François, et pouvait déjà le confier aux mains de Benedetto Castiglione, une des gloires de la peinture génoise. Lui-même n'avait pas, je le pense, abandonné l'art de sa jeunesse, et il donnait à la peinture les moments perdus de sa maturité. C'est alors qu'il jeta sur la toile ces projets de tableaux, ces esquisses dont son inventaire nous a conservé la liste. Avec le bien-être était venu le goût des belles choses. Non-seulement Puget se meublait des chaises à la génoise qu'il emporta plus tard à Marseille, mais surtout il se meublait de tableaux. Il avait autour de lui les portraits de ses protecteurs ou des membres les plus célèbres de leurs familles, les Lomellini, les Brignole, les Inuréa, les Spinola, soit qu'il eût pris plaisir à copier de sa main les superbes originaux de Van Dyck, soit qu'il dût ces copies à la générosité de ses patrons ou à des peintres qu'il employait à cet usage. L'inventaire nomme un « Joannis Roze » (Jean Ros ou Roos) et un « Lanselot, » tous

deux Flamands. De plus, il recherchait les œuvres de ses contemporains, le Cigoli, le Mario de' Fiori, le Bernin, ou des plus grands peintres de Gênes, le Cangiage (Luca Cambiaso), le Castiglione. Son admiration pour l'école génoise allait si loin, qu'on le voyait, à ce que raconte le Ratti, rester longtemps en contemplation devant les fresques de Valerio Castelli, et comme on s'en étonnait : « Vraiment, répondait-il, c'est un peintre dont il faut tout louer, jusqu'à ses imperfections. » L'homme qui parlait ainsi mérite bien qu'on lui garde un peu de l'indulgence qu'il réclamait pour les autres. Enfin, et ce dernier trait achève de peindre la haute position à laquelle Puget était parvenu, il eut l'honneur d'être nommé prieur de la chapelle que les Français habitant Gênes (la nation française, comme on dit en Italie) entretenaient dans l'église de l'Annunziata sous le titre de Saint-Louis. « Il en donna le dessin, qui est très-magnifique, dit Bougerel, et en fit de plus faire la moitié à ses frais et dépens. » Ce qui justifierait cette assertion, c'est que les fresques de la chapelle de Saint-Louis ont été peintes par Domenico Piola, le meilleur ami de ce Valerio Castelli que Puget aimait jusqu'à l'enthousiasme, et les deux anges qui supportent le cartouche aux armes de France sont l'œuvre d'un Français, Honoré Pelle, sculpteur médiocre, dont le meilleur titre de gloire aura été cette protection passagère d'un homme de génie.

Rien ne manquait donc au bonheur de ce grand artiste, jusqu'alors le jouet de la plus capricieuse destinée. Quand on ne saurait pas tous les avantages de sa position nouvelle, il suffirait de regarder ses œuvres: elles parlent assez haut. L'auteur de *la Conception* ne pouvait être qu'un homme heureux. Mais Puget au repos eût fini par se mentir à lui-même. Tandis que son génie s'abandonnait à ces délices de Capoue, son caractère, subitement réveillé par une misérable aventure, allait le replonger dans un avenir de lutte et de tourments.

On était en 1667. Déjà le modèle en terre de la troisième statue de Carignan se dressait sur son piédestal, et Dieu sait tout ce que Puget eût trouvé dans son cœur de chrétien et de provençal pour représenter dignement l'illustre pénitente Madeleine, la patronne de la Provence. Un soir qu'il était sorti avec son épée, en dépit d'un règlement de police qui défendait de porter des armes après le coucher du soleil, il fut rencontré par des sbires et conduit en prison. — En prison un homme comme lui! — Vite il dépêcha un exprès à son protecteur Sauli. Soit paresse, soit empêchement matériel, celui-ci ne bougea pas. Il remit au lendemain les démarches nécessaires pour rendre la liberté à son protégé. Puget passa donc la nuit en prison. Ce fut une nuit de tempêtes. Au matin,

quand on lui ouvrit les portes, il courut à son atelier, saisit un marteau et brisa à grands coups le modèle de la *Madeleine*.

Bougerel, en rapportant cette anecdote d'après des papiers domestiques, l'a légèrement enjolivée. C'est à minuit que Puget sort *pour porter des lettres à la poste!* Ce n'est pas seulement son protecteur Sauli qu'il fait avertir, c'est Brignole, Doria, Spinola, Lomellini. Pourquoi pas le doge lui-même? Et ceux-ci d'accourir et de lui présenter leurs excuses, ce qui n'empêche pas l'artiste de donner cours à sa colère. Quand Puget racontait l'histoire, il devait la raconter ainsi : personne n'a plus aucun tort, tout retombe sur les sbires. Je préfère la version beaucoup plus simple de Ratti, l'historien génois : c'est celle que j'ai donnée. Seulement Ratti se trompe, lorsqu'il ajoute que Puget quitta Gênes aussitôt et n'y remit jamais les pieds.

Il est certain que le lien qui retenait l'artiste à Gênes se trouva dès ce moment rompu. L'ingrat Sauli n'était pas digne que *moussu* Puget continuât à travailler pour lui. Or, le grand travail de Carignan laissé de côté, il ne restait plus à Puget que des ouvrages secondaires ou des promesses problématiques. D'ailleurs la façon violente dont il venait de briser son contrat n'était pas de nature à lui rallier ses autres protecteurs. Enfin lui-même comprit la leçon que lui infligeait le sort cruel. Un moment exalté par les adulations de l'amour-propre, il avait pu croire le génie l'égal de la richesse. Il retombait de son haut. Dès lors il fallait partir. Puget, naturellement, tourna les yeux vers son pays. Il écrivit aux échevins de Marseille pour leur faire ses offres de service, et sans doute il pensait qu'à une pareille proposition la patrie répondrait par un appel enthousiaste. Voici la réponse des échevins :

A M. PUGET, ARCHITECTE A GÊNES.

Le 9e juillet 1667.

Mr, nous avons receu la vostre du 24e juin dernier, à laquelle ne pouvons pas respondre positivement, attendu l'absence de deux de nos Mrs collègues et la maladie de vostre frere. Nous ne reffusons pas vostre civillité de nous obliger beaucoup, puisque voullez feire ce travail avec affection comme bon patriote. Comme nos Messieurs seront icy et vostre frere sur pied, nous vous donnerons raison de tout, et vous assurerons, comme nous fezons à présent, que sommes, etc....

Malgré la tiédeur de la réponse, Puget n'hésita pas à quitter Gênes pour Marseille. Une fois sur les lieux, il pourrait mieux faire valoir le prix de ses services, et il obtiendrait plus facilement le travail qu'il avait

en vue. Quel était ce travail? La date de la lettre des échevins et sa suscription : « A M. Puget, architecte, » nous permettent de l'indiquer. Marseille, cette ville toujours trop petite pour les grandes affaires qui s'y portent, accomplissait, ou plutôt subissait son premier agrandissement. Il s'agissait d'abord de construire un hôtel de ville, et, quelque temps auparavant, les échevins avaient écrit à des marchands génois, afin d'avoir le marbre nécessaire. Puget offrait non-seulement de procurer le marbre, mais de le tailler en statues, en colonnes, en édifice. Il lui semblait qu'après la gloire qu'il venait d'acquérir à Gênes, Marseille n'avait rien de mieux à faire que de se jeter dans ses bras et de lui confier la direction suprême de tous ses embellissements. C'est cette perspective qui lui fit revendiquer ses titres d'architecte, c'est cette espérance qui le ramena en 1667 dans sa ville natale.

LÉON LAGRANGE.

(La suite prochainement.)



SÉBASTIEN DEL PIOMBO

ET

FERRANTE DE GONZAGUE



SÉBASTIEN Luciani, plus ordinairement connu sous le nom de frère Sébastien del Piombo, à cause de l'office de préposé au sceau de la Chancellerie apostolique, qui lui fut confié en 1531, naquit à Venise en 1485, et mourut à Rome en 1547. Élève d'abord de Giovanni Bellino, puis de Giorgione, il fut appelé à Rome par Augustin Chigi, et sa manière de traiter la couleur fut accueillie avec la plus grande faveur dans cette capitale des arts. Ayant pénétré dans l'intimité de Michel-Ange Buonarotti qui ne dédaigna pas de dessiner pour lui plusieurs tableaux que Sébastien colorait ensuite, ils purent, à eux deux, tenir tête à l'influence prépondérante de l'école et de la manière de Raphaël; et si la *Résurrection de Lazare*, chef-d'œuvre de Sébastien, qu'on admire aujourd'hui dans la Galerie nationale de Londres, peinte, en quelque sorte, dans l'intention de lutter contre la *Transfiguration*, chef-d'œuvre de Raphaël, n'a pas obtenu la première place, elle a eu du moins, pour la consoler de cet échec, les applaudissements de Rome tout entière, et dans la postérité, l'admiration de tous les connaisseurs.

Après la mort de Raphaël, Sébastien, grâce à la protection de Michel-

Ange, eut, s'il faut en croire Vasari, le premier rang dans la peinture, et les élèves de Sanzio, tout illustres qu'ils étaient, restèrent au dessous de lui. Une réputation si bien établie lui attira des commandes de toutes parts; mais l'accroissement du bien-être vint diminuer chez lui le goût du travail, et reculant devant la grande fatigue que lui coûtait toute espèce d'effort ou entraîné par un penchant naturel vers les divertissements, les plaisirs et la joyeuse compagnie, il ne pouvait se résoudre à satisfaire aux demandes qui lui étaient faites ou aux obligations dont il s'était imprudemment chargé qu'à contre cœur et pour ainsi dire comme contraint et forcé. « Quand, dit Vasari, il lui fallait exécuter un travail, il s'y mettait avec la mine désespérée d'un homme qui marche à la mort. » De là vient la grande rareté des œuvres de ce maître, dont la plupart ont malheureusement franchi les Alpes, et aussi le prix extraordinaire où elles arrivent.

Aux exemples de cette négligence ou de ce laisser-aller cités par Vasari, nous pouvons en ajouter un nouveau à l'aide de documents que nous possédons, et qui, tout en confirmant le dire de l'historien Arétin, contiennent des particularités curieuses, inconnues, et propres à jeter du jour sur la biographie de cet artiste éminent.

A titre d'introduction, nous transcrivons le passage de Vasari qui a trait à l'œuvre dont nous voulons entretenir le lecteur.

« Ce peintre, dit-il, avait commencé à employer un nouveau système « de peinture sur pierre, lequel plaisait fort, parce qu'il semblait que ces « peintures devaient être éternelles et que ni le feu ni les vers ne pour- « raient leur nuire. Il commença donc à faire sur ces pierres beaucoup « de peintures qui étaient entourées d'ornements composés d'autres « pierres mélangées et polies, et avaient ainsi un encadrement des plus « beaux. Il est vrai qu'une fois ce travail fini, ni les peintures, ni les « ornements ne pouvaient, à cause de leur grande pesanteur, se trans- « porter qu'avec la plus grande difficulté.

« Bien des gens, séduits par la nouveauté et le charme de ce genre « d'art, lui donnaient des arrhes en argent afin qu'il travaillât pour eux; « mais lui, qui avait plus de plaisir à en parler qu'à les faire, traînait « toutes choses en longueur. Il fit néanmoins un Christ mort et une Notre- « Dame sur pierre avec un ornement de pierre pour don Ferrante de « Gonzague qui envoya le tout en Espagne; cette œuvre fut considérée « comme fort belle, et payée à Sébastien cinq cents écus par messire « Nicolas de Cortone, agent du cardinal de Mantoue à Rome [1]. » Nous

1. *Vite de' pittori*, éd. Lemonnier, t. X. p. 131.

devons à quelques lettres de ce même messire Nicolas de Cortone, tombées entre nos mains, le moyen de compléter l'histoire d'un remarquable tableau de notre peintre et d'y ajouter des circonstances que Vasari n'a pas connues ou n'a pas cru devoir rapporter. Nous pourrons aussi déterminer l'époque à laquelle l'œuvre fut achevée, et faire connaître les difficultés survenues entre l'artiste et messire Nicolas, et les moyens employés par ce dernier pour y mettre un terme.

Les lettres de Nicolas de Cortone, lequel signe simplement Nino, et appartenait à la famille Sernini, sont au nombre de neuf et vont du 8 avril 1537 au 26 avril 1539. A celles-là j'ai pu en ajouter une autre dont la copie existe dans la Bibliothèque royale de Modène. A l'exception d'une seule, elles sont adressées à celui qui avait commandé le travail, don Ferrante de Gonzague, vice-roi de Sicile, puis de Milan, et finalement prince de Guastalla.

Don Ferrante, qui fut un des instruments les plus utilement employés par Charles-Quint à fonder en Italie la domination espagnole, avait fait marché avec frère Sébastien pour un tableau destiné à être donné en présent à Covos, grand commandeur de Castille, et secrétaire favori de l'empereur Charles-Quint. Dans une lettre sans date, écrite par Sernini à Giovanni Mahona, secrétaire de don Ferrante, on trouve la première nouvelle de la commande de ce tableau, acceptée par le peintre, après force prières. Une fois qu'il eut accepté le travail, l'artiste proposait à Gonzague de choisir entre les deux sujets suivant : « Une Notre-Dame portant son fils mort dans ses bras, comme la Madone « de la fièvre, les Espagnols ayant coutume d'aimer ces sujets de piété « afin de paraître bons chrétiens et dévots. » Ou bien : « Une belle « Notre-Dame avec son fils dans ses bras, et saint Jean-Baptiste faisant « quelque gentillesse, comme on le peint d'habitude. » Gonzague choisit le premier sujet et en ordonna l'exécution avant 1533, au moins; car, le 10 décembre de cette année, il écrivait de Giovenazzo à Mahona, qu'il était décidé à n'envoyer aucun présent à Covos avant que le tableau du frère Sébastien ne fût terminé. Mais, la première des lettres dont il a été parlé, se référant à une lettre antérieure dans laquelle étaient résumées les observations adressées par Nicolas de Cortone à Sébastien, au sujet du retard qu'il apportait dans son travail, nous fait voir que l'œuvre était déjà bien avancée en avril 1537 et qu'il ne lui manquait que l'ornement, et cet encadrement inventé par Sébastien et dont parle Vasari. Sébastien élevait haut ses prétentions, demandant mille écus du tout, offrant de rendre les sommes reçues quand il aurait vendu son œuvre à un autre, tandis que Sernini en offrait seulement 400, et une pension ou un béné-

fice pour un fils du peintre[1] dont rien jusqu'ici n'avait révélé l'existence. Mais, l'affaire ne s'arrangeant pas, Nino proposait de faire déterminer ce prix par des arbitres, et de s'en rapporter au jugement du cardinal Cesi, amateur des beaux-arts, qui avait l'œuvre dans sa maison.

Je ne veux pas manquer de rapporter ici un trait curieux de Sébastien dont Vasari a dit qu'il n'y avait pas d'homme à Rome plus plaisant et railleur que lui. Parmi les raisons qu'il donnait à l'appui de ses prétentions, la plus originale consistait à dire que, Gonzague destinant sa peinture à un aussi haut personnage que le grand commandeur, ce dernier estimerait le présent d'autant plus que le prix aurait été plus élevé et magnifique. A quoi Sernini se hâtait de répondre qu'au contraire il lui serait d'autant plus agréable qu'il aurait moins occasionné de tracasseries et de dépense au donateur. L'œuvre finit par être payée 500 écus, le prix exactement indiqué par Vasari.

Sernini, ne pouvant arriver à une conclusion, eut recours à l'intervention de plusieurs personnes, parmi lesquelles était le cardinal Farnèse, un certain Ferrante, sicilien, et le poëte François-Marie Molza, compagnon de plaisir et familier de Sébastien. L'amitié presque fraternelle qui unissait Molza et Sébastien avait sa source aussi bien dans une communauté d'idées et de manière de vivre, et dans l'estime qu'ils éprouvaient réciproquement l'un pour l'autre, que dans les stances élégantes consacrées par Molza au merveilleux portrait de Julie de Gonzague, peint par Sébastien. Elle était entretenue dans toute sa vivacité par des relations continuelles, et surtout par de joyeuses réunions du soir où Sébastien, Molza, Berni, Porrini, et d'autres esprits d'élite noyaient dans le vin, les plaisanteries et les bons mots, les ennuis et les chagrins de la vie, et qui faisaient pendant aux réunions non moins joyeuses, animées et libres de Titien, d'Arétin, de Sansovino, à Venise.

Molza accepta volontiers la commission, et le résultat est raconté par Sernini dans une lettre du 3 mai 1537, en ces termes :

« J'ai fait en sorte que Molza parlât encore au frère (Sébastien) pour « lui faire entendre raison. En somme, il l'a trouvé aussi intraitable que « je l'avais trouvé moi-même. Il est vrai qu'il prend sur lui, de concert « avec M. Ferrante Sicilien, qui s'est entremis dans l'affaire, de faire en « sorte que le frère, pour paraître bon compagnon, s'en rapporte à eux, « et ils pensent à lui faire donner 500 ducats. J'ai montré que je ne fai-

1. Une indication, quelque peu vague et obscure, au sujet de ce fils, peut être entrevue dans une lettre écrite par Sébastien à Michel-Ange, de Rome, en 1510 (date fausse), et publiée pour la première fois à Rome par de Romanis, en 1823.

« sais qu'en rire, et j'ai dit que V. Exc. ne lui donnera rien de « plus que les 400 ducats qui lui ont été promis; j'ai agi de la sorte « en partie parce que j'étais en colère, en partie parce que j'étais « persuadé qu'il devait revenir de son erreur, et comprendre qu'il « ne trouverait personne pour lui donner la moitié de la somme, si « le tableau lui restait sur les bras. Mais enfin je n'y ai rien gagné, et il « s'est montré entêté comme un mulet [1]. Molza m'a dit en secret que, « suivant lui, s'il demande un prix si élevé, c'est qu'il ne se sent pas le « courage de finir, et il travaille si rarement que lorsqu'il veut faire quel- « que chose il n'y réussit pas. Je pense comme lui sur le second point, « mais non sur le premier, car s'il pouvait obtenir ce qu'il demande il « finirait sinon bien, du moins mal. Je ne puis prendre aucune résolu- « tion à cet égard jusqu'à ce que V. Exc. ait répondu à la dernière lettre « que je lui ai envoyée. » Et pour prouver cette négligence du peintre, il écrivait, dans une autre lettre : « Si V. Exc. avait vu un *Christ portant* « *sa croix,* qu'il a peint pour le comte de Cifuentes, elle n'aurait pas « grand espoir pour elle-même; car non-seulement il était déplaisant, « mais repoussant à voir [2]. »

L'année 1537 se passa sans autre incident. Sernini enrageait, et s'emportait contre l'artiste, témoignant par ses paroles et ses menaces combien il était furieux d'être ainsi joué par la paresse du peintre.

« Je fais tout, écrivait-il le 26 avril 1538, pour vexer le maudit « frère, sans toutefois le tenir quitte des coups de bâton que j'ai fait « vœu de lui donner, vœu sacré que je désire accomplir, le considérant « comme une œuvre pie. »

Et il finit par faire partager sa manière de voir à don Ferrante qui ne pouvant supporter davantage tous ces faux-fuyants, lui écrivait d'ôter le travail des mains de Sébastien et de le confier à Buonarotti; à cette proposition Sernini répondit, le 17 octobre 1537 :

« Il ne faut pas penser à Michel-Ange qui a fort à faire; il est vrai « qu'on pourra par faveur obtenir avec le temps quelque petit ouvrage de

1. Dans le texte : *È stato nell' asino fino alla gola.*

2. Le Musée de Madrid possède deux tableaux sur le même sujet, provenant de l'Escurial, où Mazzolari et de los Santos, au XVIIe siècle, Conca au XVIIIe siècle, en avaient vu trois. Un autre assez beau, sur ardoise, est conservé au Musée royal de Berlin, et l'on en voit un pareil dans la galerie Corsini à Florence. Un autre tableau semblable, provenant d'un couvent de femmes de Saragosse, appartenait au général Pino, et a été acquis, après sa mort, par le professeur Boucheron; un autre encore est au Musée de Nantes. Sébastien, par suite de sa répugnance naturelle pour le travail, aimait mieux répéter ses œuvres déjà faites et bien accueillies, que de combiner des sujets nouveaux.

« sa main, qui sera un souvenir de lui, et je l'ai déjà fait tâter là-dessus. « Il a répondu fort gracieusement tout en s'excusant sur ses nombreux « engagements; s'il ne veut pas se charger de l'entreprise, V. Exc. ne « doit pas regarder à lui donner ce qu'il voudra, pourvu qu'il lui donne « un petit ouvrage de sa main. »

L'année suivante, don Ferrante, voulant hâter la conclusion de cette affaire, crut devoir s'adresser dans une lettre à Molza, qu'il connaissait bien, et le prier de renouveler ses instances à l'effet, de décider Sébastien à tenir ses engagements. Molza répondit de Rome, le 4 mai, qu'il était désolé de la demande peu honnête du peintre, qu'il soupçonnait d'y chercher un moyen de justifier par le refus de don Ferrante son manque de parole; — que cette intention était d'autant plus répréhensible qu'elle s'attaquait à une personne qui l'avait autrefois protégé et couvert de bienfaits; — que, cependant, il n'avait pas perdu tout espoir de lui voir faire une œuvre qui dissipât l'irritation excitée contre lui, et vînt ajouter à sa gloire et à sa réputation, — et que si son œuvre n'arrivait pas au degré de perfection attendu de l'artiste, tout le blâme retomberait sur lui, quand on connaîtrait la manière dont le prince s'était comporté dans cette affaire. La lettre de Molza finissait ainsi : « Il a fait déjà, plusieurs fois, « des œuvres admirables et qui ont été couvertes d'éloges. C'est pour- « quoi je ne veux pas perdre entièrement la croyance où je suis qu'il « fera un ouvrage digne du donateur et du destinataire du présent. Je ne « cesserai de le stimuler et de lui rappeler en quel danger il met son « honneur. Grâce à Dieu, avant un mois d'ici, on pourra se former une « opinion définitive de toute cette affaire. J'en donnerai aussitôt avis à « V. Exc. ainsi qu'il convient à son serviteur [1]. »

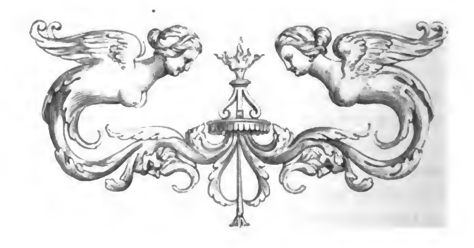
Enfin, la dernière lettre, du 8 octobre 1539, nous apprend que la peinture était achevée dans toutes ses parties, et qu'on songeait à la manière de la transporter. Le tableau était peint sur ardoise, comme le dit également Vasari, et il était entouré d'un cadre de pierres mélangées et soudées ensemble, qui le rendait fort pesant. Ne pouvant songer à l'envoyer en Espagne à dos de mulet, comme on aurait fait d'une litière, il fallut noliser une frégate qui le reçût à Ostie, et le confier à un homme entendu : « Car il serait impossible qu'il arrivât sain et sauf, étant de « matière cassante, et s'il n'était pas accompagné d'un homme s'enten- « dant à cela, la chose tournerait à mal. »

Ici finit la correspondance de Sernini qui est parvenue en nos mains,

1. Lettres d'hommes illustres conservées à Parme, dans les archives royales de l'État. 1853, p. 93.

et, avec elle, l'histoire de cette peinture, objet de tant de discussions et si longtemps désirée. Gonzague avait d'autant plus de hâte de la voir retirer de l'atelier du peintre, que, depuis longtemps déjà, il avait fait connaître au commandeur son intention de la lui donner. Une autre œuvre de Sébastien, inconnue jusqu'ici, nous est encore indiquée en passant par la dernière lettre de l'agent: je veux parler d'un portrait de don Ferrante lui-même, entrepris plusieurs années auparavant. Vasari n'en dit rien, mais il parle d'un portrait, de grandeur naturelle, de Piero Gonzaga, peint à l'huile sur une pierre. Cet auteur aurait-il écrit ici Piero pour Ferrante? Le portrait peint par Sébastien fut précisément copié avec beaucoup de talent en l'année 1539, par un jeune peintre de Prato, Dominique Giunti, qui, l'année suivante, entra au service de don Ferrante, en la double qualité d'architecte militaire et civil, et de peintre. Nous ne pouvons fournir d'autres renseignements relatifs à ces deux ouvrages de Sébastien del Piombo qui sont vraisemblablement perdus ou attribués à un autre maître.

GIUSEPPE CAMPORI.



PEINTURES MURALES

A ANGERS ET A NANTES



Tandis que M. Léon Lagrange étudiait dans la *Gazette des Beaux-Arts* les peintures murales récemment découvertes dans l'église Saint-Sulpice et manifestait le désir de voir d'autres études sur les œuvres similaires nouvellement exécutées en France suivre la sienne, le hasard des voyages nous conduisait à Angers, puis à Nantes, et nous mettait à même d'accomplir le vœu de notre collaborateur. Bien que l'archéologie fût notre guide, nous n'avions point voulu fermer les yeux devant l'art moderne.

A Angers, l'étude de l'origine et des développements de l'architecture angevine pendant le XII[e] siècle ne nous avait point seule intéressé; aussi, après avoir dégagé par la pensée du milieu des masures plus modernes qui l'encombrent l'Hôtel-Dieu fondé et bâti par Henri Plantagenet, nous avons voulu voir ce qu'étaient capables de faire la science et l'expérience modernes pour remplacer ce vénérable témoin des institutions charitables du moyen âge[1].

1. Nous avons parlé de l'Hôtel-Dieu d'Angers dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XII, p. 457) à propos du livre de MM. Aymar Verdier et Cattois sur *l'architecture*



A Nantes, où nous avait conduit le désir de comparer les sculptures du tombeau de François II, par Michel Coulomb, avec celles des « saints de Solesmes » exécutées par deux générations d'artistes inconnus; après avoir examiné l'église bâtie par Lassus en style du XIIIe siècle, nous avons visité celle que l'on venait d'élever en style moderne à la Vierge immaculée.

Dans la chapelle du nouvel hospice d'Angers comme dans la nouvelle église de Nantes, les deux architectes, l'angevin comme le nantais, ont construit un dôme. MM. Eugène Lenepveu, Jules Dauban et Eugène Appert, qui appartiennent à la ville d'Angers par leur naissance ou par leur éducation, ont exécuté des peintures diversement remarquables sous le dôme d'Angers pendant que M. Henri Picou de Nantes, et M. Alphonse Le Hénaff, de Guingamp, peignaient des œuvres importantes dans celui de Nantes. Ce sont toutes ces peintures que nous voulons faire connaître.

La chapelle de l'hospice d'Angers doit à sa destination spéciale d'être édifiée à l'inverse des bâtiments d'ordinaire consacrés au culte. La nef y a moins d'importance que les transepts destinés à recevoir les vieillards des deux sexes qui habitent l'établissement, car elle ne se compose que d'un petit avant-corps à l'opposite d'une abside peu profonde. A l'intersection de cette nef rudimentaire et de ses ailes d'un développement anormal s'élève un dôme dont les pieds-droits sont en pan coupé. Au-dessous est placé l'autel un peu reporté vers l'abside. A l'extrémité de cha-

civile et domestique du moyen âge. Voici ce qu'il reste de l'ancien hôpital fondé en 1152 par Henri II, comte d'Anjou et roi d'Angleterre, ainsi que par Antoine Mathas son sénéchal. Une vaste salle de malades divisée en trois nefs par d'élégantes colonnes monocylindriques qui supportent de hautes voûtes ogivales : une chapelle consacrée en 1184 et qui présente d'intéressantes bizarreries de construction ; quelques travées d'un cloître et d'immenses caves surmontées de greniers d'abondance. Toutes ces constructions, encore solides comme au premier jour, sont cachées au milieu d'ignobles masures dans un inextricable réseau de rues qui descendent en gradins vers les bords de la Maine qui sont bien les plus abandonnés, mais les plus pittoresques que nous connaissions. Ils font songer aux eaux-fortes où Callot et Israël Sylvestre représentent la Seine à Paris.

Ce sont des tours décapitées trempant leur base dans des eaux noires; des ponts ruinés lançant dans le vide leurs arches suspendues et des débris de bateaux échoués sur lesquels les femmes étendent les haillons qu'elles ont lavés dans les eaux croupissant au milieu des hautes herbes. — Qu'adviendra-t-il du vieil Hôtel-Dieu lorsque les malades seront installés dans le nouvel hôpital que l'on achève? Nous espérons que l'administration des hospices et que la municipalité d'Angers, avec l'aide du gouvernement trouveront moyen de conserver ce monument historique au premier chef.

que transept règne une tribune pour les religieuses qui se consacrent au service des vieillards et des malades. Le tout est voûté en berceau.

Les champs réservés aux peintres sont :

De chaque côté de la porte d'entrée principale deux panneaux en hauteur, et au-dessus, le tympan de l'arc qui supporte la voûte. Cette partie est échue à M. E. Appert;

Sous la coupole, les pieds-droits et les pendentifs ont été attribués à M. J. Dauban ;

Dans l'abside, la surface immense du mur terminal et les deux murs latéraux sont dévolus à M. Lenepveu.

De plus MM. Dauban et Lenepveu se sont partagé la décoration de chacun des transepts, décoration qui consiste en six panneaux placés entre les fenêtres et en un tympan arrondi au-dessus de chaque tribune, sans compter la moitié des quatorze stations du chemin de la Croix qui sont comprises dans les ornements du soubassement, au-dessous des fenêtres.

La pensée qui a présidé à la distribution des sujets qui doivent couvrir toutes ces surfaces a été de consacrer ce que nous appellerons la nef, c'est-à-dire l'avant-corps, la coupole et l'abside, à des sujets qui rappellent la destination de l'établissement. Les transepts ont été réservés à la représentation des sept douleurs et des sept béatitudes de la Vierge. Les six panneaux du côté de l'autel et le tympan au-dessus d'une des tribunes ont été consacrés aux premières. Les six panneaux correspondants sur le mur opposé et le tympan de l'autre tribune ont été réservés aux secondes.

C'est une œuvre importante, on le voit, dont la pensée et la mise en train sont dues à l'initiative de M. G. Bodinier, un artiste de beaucoup de talent, qui se serait fait un nom s'il l'avait voulu. M. Bodinier a rapporté d'Italie, où il a fait un séjour prolongé, des études fort belles à en juger par les têtes que possède le musée d'Angers, des études qui rappellent Léopold Robert avec la force en plus. Maintenant, retiré à Angers, sa patrie, il consacre sa fortune à y ranimer le goût des arts, et il vient d'acheter un délicieux hôtel de la renaissance dont il a fait don à la ville pour y installer certaines collections. C'est lui qui a commandé à M. E. Lenepveu la décoration de l'abside, et à M. J. Dauban celle de la coupole ; puis l'état est venu compléter l'œuvre par des commandes divisées en annuités. Quant à l'administration de l'hospice, elle s'est chargée des frais matériels de l'exécution en fournissant les échafaudages. Les peintres se font aider par les élèves de l'école municipale de dessin dans les travaux accessoires de l'ornementation, des soubassements et des voûtes qu'ils compo-

sent et dessinent. De telle sorte que les travaux de la chapelle de l'hospice d'Angers sont comme une annexe de l'école où les jeunes gens qui se destinent à la peinture se familiarisent avec les vastes compositions décoratives et s'habituent à manier le pinceau.

Ce qui frappe tout d'abord le regard lorsque l'on pénètre sous la coupole de l'hospice d'Angers, c'est l'immense composition du mur absidal où M. E. Lenepveu a représenté la consécration de la chapelle elle-même par Mgr l'évêque du diocèse. Mais pour garnir la hauteur de ce mur qui monte depuis le sol jusqu'à la voûte, il fallait autre chose que la littérale représentation du fait humain dont on voulait retracer le souvenir. C'est en y faisant intervenir le surnaturel que M. E. Lenepveu s'est tiré d'embarras. Au-dessus du groupe de l'évêque et de ceux qui le secondent dans les fonctions qu'il accomplit, au-dessus de l'assistance qui remplit la chapelle, la Vierge, accompagnée d'un chœur d'anges, descend sur les nuages, présentant l'Enfant-Jésus de qui toute charité découle. Puis, dans les limbes, Dieu le père est assis sur son trône, le globe terrestre en main, dominant un autel où gît l'agneau entre les quatre symboles évangéliques, et entouré d'une gloire d'anges. Au delà se groupent les saints protecteurs ou fondateurs d'ordres hospitaliers. Les hommes à la gauche de Dieu, les femmes à sa droite.

Dans ces groupes le peintre a dû introduire quelques personnages dont les fondations charitables ont rendu le nom cher à l'Anjou. Si nous n'avons rien à dire contre la présence de Mlle de Melun qui créa, au XVIIe siècle, l'Hôtel-Dieu de Beaugé, il faut bien expliquer celle de Henri Plantagenet et dire que c'est avec les revenus de ses dotations faites dans le XIIe siècle à l'Hôtel-Dieu d'Angers, que l'on reconstruit aujourd'hui l'hospice et l'hôpital. Sans cela on s'étonnerait de voir en un lieu si honorable le meurtrier de Thomas Becket.

Après l'heureuse disposition des groupes, nous louerons surtout, dans cette vaste composition, la méthode ingénieuse employée par M. E. Lenepveu pour différencier la nature des personnages. Dans les acteurs terrestres de la scène figurée par l'évêque, assisté de ses grands vicaires, qui bénit l'autel; dans les acolytes qui portent l'orseau, la croix et les chandeliers; dans les religieuses et les vieillards agenouillés autour de la balustrade de marbre qui entoure le sanctuaire; dans les quelques personnages, fonctionnaires et amis, relégués sur les côtés, le peintre a usé d'une coloration solide et aussi réelle que le permettait l'accord de tant de personnages divers dans un ensemble harmonieux. La Vierge, l'Enfant-Jésus et les anges, qui occupent la partie intermédiaire de la composition, sont traités d'un pinceau plus léger et avec des tons plus

clairs, de telle sorte que la différence des natures s'impose à l'esprit par l'effet seul de la couleur. Quant aux autres personnages célestes, perdus dans les profondeurs opalines de l'empyrée, ils ne participent en rien aux réalités terrestres. M. E. Lenepveu s'est heureusement souvenu des artifices de couleur dont Murillo a donné l'exemple dans de semblables circonstances; et si la couleur du peintre de Séville défie toute comparaison, c'est cependant, pour M. E. Lenepveu, un grand honneur que d'y faire songer.

Pour laisser toute son importance à la composition du fond, M. E. Lenepveu s'est contenté de représenter sur les murs étroits qui l'encadrent latéralement une décoration d'architecture figurant une tribune où sont agenouillés les orphelins de l'hospice. Il y a là une certaine indigence de composition en même temps qu'une abondance de vêtements bleus qui nous feraient préférer tout autre chose à ce décor en trompe-l'œil.

Pour en finir avec les travaux exécutés par M. E. Lenepveu, il nous reste à signaler un des panneaux et le tympan de l'arc de la tribune dans le transept qui lui est réservé. Le panneau, en forme de rectangle très-allongé, par conséquent très-difficile à remplir, représente *l'Évanouissement de la Vierge* accompagnée de deux saintes femmes, tandis que son fils gravit les pentes escarpées du Golgotha. Sur le tympan le *Nunc dimittis* est figuré : composition balancée de chaque côté de l'autel où le vieillard Siméon tient l'Enfant-Jésus élevé dans ses bras. Là M. E. Lenepveu s'est plus que d'ordinaire asservi aux habitudes de la peinture hiératique dont s'est affranchie l'école qui a toutes ses préférences. Nous voulons parler de l'école bolonaise à laquelle il se rattache par ses qualités brillantes ainsi que par un certain éclectisme que notre collaborateur, M. Léon Lagrange, signalait avec trop de raison à propos des peintures de Saint-Sulpice pour que nous voulions y insister de nouveau. Constatons donc seulement la supériorité des compositions de la chapelle de l'hôpital d'Angers sur celles de la chapelle Sainte-Anne à Paris.

Afin de n'avoir plus à revenir sur la légende de la Vierge, notons de suite les peintures exécutées par M. Jules Dauban dans l'autre transept.

Sur le panneau correspondant à celui que M. E. Lenepveu a peint dans l'aile opposée, M. Dauban a représenté *la Vierge au pied de la croix*, accompagnée de saint Jean et de la Magdeleine. Pour ne point donner l'aspect d'un crucifix, c'est-à-dire d'un tableau central, à ce panneau qui n'est qu'un fragment d'une décoration complexe, il a fallu

que M. Dauban rompit avec les conditions ordinaires d'un pareil sujet, auquel la symétrie est pour ainsi dire imposée. Il y trouvait de plus des facilités pour échelonner les trois personnages qu'il fait assister au drame de la crucifixion, et pour garnir ainsi le panneau qu'il avait à couvrir.

Nous avons fait graver la composition peinte dans le tympan de l'arc qui s'arrondit au-dessus de la tribune et qui représente *la Mort de la Vierge.* Est-ce comme la dernière des allégresses de la Vierge qu'il faut classer cette suprême épreuve imposée à la mère du Christ? nous le pensons; car la mort pour elle n'est que l'aurore d'une éternelle béatitude. La scène de la tribune opposée représente au contraire la première de ses angoisses; car dans son chant d'allégresse, le vieillard Siméon lui annonce le glaive qui percera son sein.

La gravure nous dispense de décrire cette composition où il est facile de reconnaître les qualités d'émotion concentrée et de religiosité recueillie qui caractérisent le talent de M. J. Dauban, et qui étaient si évidentes dans le tableau de la dernière exposition : *Un étranger reçu chez les Trappistes.* Mais nous avons à signaler dans le domaine pittoresque une erreur dont le peintre a été victime. M. J. Dauban a donné au corps de la Vierge le rayonnement d'une transfiguration anticipée en la peignant avec des tons clairs, tandis que les apôtres qui entourent le lit funèbre sont maintenus dans des tons sourds et sans éclat. Cette opposition, que n'eut certes point conseillée *la Transfiguration* de Raphaël, trouble cette remarquable composition dont tous les personnages ne sont point baignés par la même lumière.

Revenons maintenant sous le dôme consacré exclusivement à rappeler que nous sommes dans la chapelle d'un établissement hospitalier.

L'Évangile étant le fondement de toute charité, les évangélistes doivent être comme les ancêtres des fondateurs d'ordres charitables. Aussi, sur les quatre pieds-droits qui supportent le dôme sont représentés les quatre symboles évangéliques dans des médaillons circulaires; puis au-dessus les quatre évangélistes couverts de vêtements couleur de lumière et tenant les livres saints de leurs deux mains. Sur les quatre pendentifs en forme d'hexagones irréguliers, M. J. Dauban a peint saint Jean de Dieu, saint Vincent de Paul, saint Pierre Nolasque et sainte Camille de Lelli, au milieu de scènes ou de personnages qui signalent le but plus spécial de leur charité, et accompagnés d'anges qui achèvent de les caractériser.

Saint Jean de Dieu, fondateur de l'ordre de la Charité, placé sous la règle de saint Augustin, est porté sur les nuages, en compagnie de deux



LA MORT DE LA VIERGE, PAR M. DAUBAN.

anges et entouré des malades indigents, objet de ses soins dans la maison qu'il avait fondée.

Saint Vincent de Paul à genoux est entouré des enfants trouvés qui furent le grand souci de sa vie.

Saint Pierre Nolasque, fondateur de l'ordre de la Merci, au XIIIe siècle, accompagné de deux anges, dont l'un tient des fers brisés, tandis que l'autre présente une croix à un Arabe, délivre des pèlerins et des prisonniers.

Saint Camille de Lelli, fondateur des clercs réguliers spécialement destinés au service des malades, revêtu de l'habit de la compagnie de Jésus, assiste un jeune homme mourant de la peste, tandis qu'à la vue d'une jeune malade qui prie, assistée de son bon ange, le génie du mal remet dans son fourreau l'épée empoisonnée qui semait la mort devant lui. Épisode ingénieux et habilement contrasté, qui fait de cette composition la meilleure de celles représentées sur ces pendentifs d'une forme si difficile à remplir, qu'il a fallu faire intervenir des êtres surnaturels pouvant planer avec leurs ailes afin d'en garnir les angles supérieurs.

Si les pendentifs de la coupole annoncent la destination du monument qu'elle domine, cette destination est encore mieux caractérisée par les peintures que M. E. Appert a exécutées sur la paroi du mur où s'ouvre la grande porte d'entrée.

A son titre d'enfant de l'Anjou, M. E. Appert doit certainement d'avoir été chargé d'un travail auquel ses études ne l'avaient point préparé. Cela n'est que trop visible dans la composition qui garnit le tympan arrondi au-dessous de la voûte et qui représente la *Vierge consolatrice des affligés*. Dans les deux panneaux qui flanquent les deux côtés de la porte, M. Appert a été plus heureux, parce qu'il a pu traiter dans le genre anecdotique et avec des couleurs brillantes les sujets qui lui étaient imposés. Dans l'un, une religieuse, placée sur les degrés d'un perron, accueille une vieille femme que conduit vers elle un ouvrier qui doit être son fils. Dans l'autre, c'est encore une religieuse, également debout au bas de degrés, qui tient entre ses bras l'enfant que lui a confié une jeune femme qui fuit, cachant son visage et sa honte dans ses deux mains. Ici, c'est une mère qui abandonne son enfant; là, c'est un enfant qui abandonne sa mère : il y a compensation.

Il n'y a rien dans ces deux scènes qui approche du sentiment élevé de la peinture de M. J. Dauban, ni de la noble aisance de celle de M. E. Lenepveu : mais ce sont d'ingénieuses compositions qui, placées en dehors pour ainsi dire des œuvres des deux compatriotes de M. Appert, témoignent d'un certain tempérament décoratif chez leur auteur.

L'église de Notre-Dame de Bon-Port, à Nantes, dont nous allons maintenant étudier les peintures murales, est bâtie sur le plan d'une église byzantine, avec un dôme central flanqué de quatre dômes plus petits, séparés par de grands arcs en berceau. Une abside semi-circulaire s'arrondit à l'extrémité de l'un des berceaux et forme une abside.

C'est un système mixte que l'on a adopté pour la décoration de cette église, où l'on n'a admis que des compositions à personnages sans que l'on ait voulu souffrir qu'aucun ornement les accompagnât. Aussi la pierre, qui apparaît avec sa blancheur immaculée en dehors des cadres, forme-t-elle avec les surfaces colorées une brutale antithèse. Une coloration transparente étendue sur la construction sans dissimuler l'appareil que l'on tenait à montrer, eût pu, pensons-nous, réchauffer les froideurs de la pierre et rappeler certains tons des peintures et des vitraux légendaires dont on a garni les fenêtres, comme pour ajouter une inconséquence à une autre. Ce sont de simples grisailles, réveillées de place en place par quelques points colorés, qui devraient seules, à notre avis, remplir les fenêtres des édifices destinés à recevoir des peintures historiques, car celles-ci seraient alors suffisamment éclairées et n'auraient point à lutter contre l'éclat trop vif de la lumière verte, rouge ou bleue. Mais ces théories qui nous semblent les seules logiques et les seules raisonnables n'ont point été admises dans l'église de Notre-Dame-du-Port, de Nantes, où les peintures devaient être en même temps d'un ton assez soutenu pour s'accorder avec les vitraux et assez clair pour ne point sembler dures auprès de la pierre.

En 1858, M. Henri Picou a décoré l'hémicycle de l'abside d'une grande représentation de la Cène, inspiration évidente de celle de Léonard de Vinci. Mais on ne devient pas du premier coup un peintre religieux et un peintre de style, et M. H. Picou n'a pu tracer sur les murs de la nouvelle église de Nantes que des figures un peu mièvres de l'école néo-grecque à laquelle il appartient, malgré le trait accentué et noir dont il a eu soin de les cerner pour leur donner une silhouette plus mâle, et malgré les tons calmes et rompus avec lesquels il les a peints afin de leur imprimer la gravité nécessaire. Néanmoins, deux anges, placés en dehors de la composition et debout à chacune de ses extrémités, montrent un grand caractère, bien qu'ils soient relégués à l'état de simple décor, n'étant pour ainsi dire que des camaïeux légèrement colorés. Telle est aussi une frise d'ornements où l'on remarque les quatre symboles évangéliques. Transition nécessaire et habilement ménagée entre les couleurs de la peinture et la blancheur des murs environnants.

Derrière l'autel, trois grands panneaux sont réservés aux compositions

que M. A. Le Hénaff prépare et qui représenteront les figures bibliques de l'Eucharistie, placées ainsi au-dessous de l'institution eucharistique peinte par M. H. Picou.

Une des chapelles, placées sous une des petites coupoles latérales, a été décorée en 1859 par M. A. Chalot. Cet artiste nantais y a représenté l'*Annonciation* dans le tympan de l'arc qui encadre l'autel; la *Vierge mère,* dans celui qui surmonte la fenêtre qui éclaire cette chapelle; quatre vertus, virginales pour ainsi dire, dans les pendentifs de la coupole consacrée au *Couronnement de la Vierge*, en présence des vieillards, ses ancêtres. Les figures, dessinées sans grand caractère par M. A. Chalot rappellent de loin les compositions angéliques de fra Giovanni de Fiesole, affadies par la coloration rosée des chairs ainsi que par la tonalité bleue et blanche de l'ensemble.

Quelques personnes se rappellent sans doute une *Résurrection des morts,* composition destinée à la chapelle des Morts de l'église Notre-Dame de Guingamp, que M. Auguste Le Hénaff avait exposée en 1855, et n'ont point oublié le caractère étrange de cette peinture. Malgré des inexpériences, et peut-être à cause des témérités d'un début, un talent original et très-personnel s'y révélait. Depuis ce temps, M. A. Le Hénaff a été absorbé par des travaux décoratifs et n'a plus reparu aux salons. Une chapelle à Saint-Eustache, la seule qui ait trouvé grâce devant les sévérités de la critique de Gustave Planche; le chevet de l'église Saint-Godard, à Rouen, et surtout les décorations de la coupole de l'église Notre-Dame de Bon Port, ont occupé tout son temps.

A Nantes, la tâche qui lui était échue étant de glorifier la Vierge dans les quatre pendentifs qui supportent la coupole et dans la frise qui la contourne, M. A. Le Hénaff n'a eu garde de ne point recourir au symbolisme biblique qui lui est familier, pour annoncer et figurer celle qui devait naître sans tache. A l'exemple des artistes allemands du XIIe siècle avec lesquels il nous semble avoir plus d'une affinité, il se plaît à opposer au fait évangélique le fait antérieur, avant la loi ou sous la loi, que les scoliastes lui ont donné pour figure. Ainsi, au-dessous de la frise où se développe le double sujet de la Vierge honorée par tous les saints, par ceux-là mêmes qui l'ont précédée dans la vie, et de la proclamation du dogme de l'Immaculée conception, le peintre a représenté dans les quatre pendentifs Ève, Abigaïl, Bethsabée et Esther, qui sont les figures de la Vierge. Comme les vieux peintres émailleurs rhénans, qui étaient grands amateurs d'inscriptions, il a eu soin de transcrire au-dessous de ces sujets les passages de l'Écriture qui expliquent des analogies, souvent difficiles à saisir pour qui n'est point très-versé en ces matières-là.

Expliquons à notre tour ce symbolisme.

Heva. La faute a été commise : Adam, caché à moitié par un buisson; Ève, encore plus cachée que lui, avec le sein recouvert de son ample chevelure, — ainsi l'a exigé le clergé breton, — s'inclinent devant Dieu, qui descend sur les nuages, soutenu par les anges comme le Bacchus indien par ses suivants dans les bas-reliefs dionysiaques. Dieu montre du doigt aux deux coupables la Vierge qui apparaît au fond dans une gloire rayonnante. Ce passage de la Genèse : *Ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo ejus*, explique le lien qui rattache Ève à la Vierge annoncée comme réparatrice.

Abigaïl. La femme de Nabal se présente en suppliante devant la tente de David, entouré de soldats et de pasteurs, et lui offre des présents afin qu'il épargne son époux dont le roi avait résolu de punir l'injustice. Scène commentée par ce passage du livre des Rois : *Et benedicta tu, quæ prohibuisti me hodie ne irem ad sanguinem et ulciscerer manu mea.* Ici Abigaïl annonce l'intercesserice.

Bethsabée. Salomon descend de son trône et s'incline devant sa mère encore jeune qui s'avance vers lui suivie de ses femmes. Des vieillards sont assis autour du trône, l'un tenant le sceptre du roi. Un second passage du livre des Rois , *Pete, mater mea, neque enim fas est ut avertam faciem tuam*, montre qu'ici la mère de Salomon figure la mère du Christ, honorée par son fils.

Esther. Assuérus debout devant son trône touche du sceptre la reine juive qui s'évanouit. Ce passage du livre d'Esther : *Quæ est petitio tua, Esther, ut detur tibi, et quid vis fieri?* indique la toute-puissance de la Vierge qui est proclamée reine sous la figure d'Esther.

En outre qu'il représentait ainsi la vierge comme réparatrice, comme intercesserice, comme mère et comme reine, M. A. Le Hénaff, songeant aux nécessités pittoresques de la décoration, avait soin de disposer ses sujets de façon à ce qu'ils se balançassent deux à deux, selon que l'on regarde la porte d'entrée ou le chevet. Les deux pendentifs contenant Ève et Abigaïl, sont de chaque côté de l'arc où est placé l'orgue. Ceux de Bethsabée et d'Esther, presque identiques par la disposition du sujet et par le lieu de la scène, s'équilibrent de chaque côté de l'arc triomphal. Des quatre compositions, ce sont celles-là qui nous semblent le mieux réussies, bien que l'on puisse reprocher aux figures un allongement exagéré, et une tonalité un peu violette à la couleur qui est d'une intensité telle que les blancs y sont d'un gris foncé si on les compare au ton de la pierre dont un étroit encadrement d'or seul les sépare, tandis qu'il eût au moins fallu une large bordure colorée.

La frise qui représente la Vierge honorée et proclamée forme une couronne à la base de la coupole. Au-dessus de l'arc triomphal, la Vierge est assise et présente l'enfant Jésus, debout sur ses genoux, à l'adoration des anges inclinés à ses pieds. Vers ce groupe, placé entre saint Joseph, le dernier des personnages de l'ancienne loi, et saint Jean-Baptiste, le précurseur de la nouvelle s'avancent: du côté de saint Joseph, les sept chœurs des personnages qui l'ont précédé; du côté de saint Jean-Baptiste, les sept chœurs des saints qui l'ont suivi. Là encore se retrouve le dualisme entre les deux lois familier à M. A. Le Hénaff. D'un côté, ce sont les patriarches, les juges et les pontifes, les femmes justes, que le moyen âge appelait les femmes fortes, les rois, les ancêtres de la Vierge, les prophètes et les sibylles. De l'autre, ce sont les apôtres, les martyrs, les martyres et les vierges, les pères et les docteurs de l'Église, les évêques, apôtres dans les gaules, les religieux et fondateurs d'ordres, les religieuses et fondatrices d'ordres.

Pour clore cet anneau dont les deux extrémités se rejoignent au-dessus de l'arc d'entrée, M. A. Le Hénaff a représenté le pape Pie IX proclamant le dogme de l'Immaculée conception, assisté de deux acolytes, en présence de quatre docteurs de l'Église assis derrière lui. Saint Augustin et saint Jérôme représentent la tradition latine, saint Irénée et saint Épiphane la tradition grecque. Deux anges tenant des sceptres et des palmes représentent fièrement la tradition byzantine dans l'art et encadrent le groupe que la gravure, jointe à ces lignes, nous dispense de décrire plus amplement et de louer.

Certainement on reprochera à la frise peinte à Nantes par M. A. Le Hénaff, de rappeler celle que H. Flandrin a peinte à Paris dans l'église Saint-Vincent de Paul. Mais les deux artistes ayant été nécessairement guidés dans le choix et dans l'ordre de leurs groupes par les litanies des saints, c'est ailleurs que dans cette similitude imposée par la nature du sujet, qu'il faudrait rechercher l'imitation, si elle existait. Dans l'agencement des personnages divers de ces groupes, dans le style du dessin, dans le ton de la couleur, le peintre breton se différencie tout à fait de son redoutable concurrent. Il est moins antique et moins tempéré que lui. Il recherche surtout la force et l'énergie, montrant dans les scènes de la Bible qu'il semble surtout affectionner ce quelque chose de grand et de sauvage qui est le style même de l'Écriture sainte, et, croyons-nous, de la peinture murale.

Partout où la vie du personnage figuré permettait un geste caractéristique ou une attitude qui apportassent quelque mouvement dans cette frise en rompant la ligne verticale de tant de personnages au repos,



PIE IX PROCLAMANT LE DOGME DE L'IMMACULÉE CONCEPTION, PAR M. LE HÉNAFF.

M. Le Hénaff l'a fait. Ici, c'est Ézéchiel qui lève la main pour montrer les cieux ouverts. Là, c'est Josué qui fléchit les genoux en demandant à Dieu d'arrêter le soleil qu'il montre du doigt.

Cette frise, exécutée en 1860, et dont les personnages ont environ deux mètres de hauteur, est peinte à la cire, sur fond d'or, avec des couleurs qui nous semblent plus franches et moins cherchées que celles des pendentifs exécutés à une époque postérieure. Représentant des personnages immobiles, elle s'accorde mieux avec les lignes de l'architecture et fait paraître tourmentés les pendentifs qui offrent des actions peu violentes cependant, mais qui ne montrent ni la même sérénité dans les personnages, ni la même simplicité dans le dessin.

C'est à acquérir cette simplicité que doivent tendre aujourd'hui les efforts de M. A. Le Hénaff. Il a le tempérament nécessaire aux grandes choses, et la fierté de son style défie les plus vastes surfaces. Comme il recherche plutôt la force que le charme, le caractère que la beauté, il n'y a point de danger qu'il tombe jamais dans les banalités de forme qui s'imposent à la plupart des peintres modernes, comme s'ils se servaient tous d'un même poncis. Mais il ne faudrait pas que cette originalité précieuse dégénérât en maniérisme, non pas que nous craignions pour lui cette ostentation de science anatomique dont faisaient parade jadis les disciples de Michel-Ange, — M. A. Le Hénaff possède un trop haut sentiment des convenances de la peinture religieuse pour cela, — cependant nous voudrions plus de calme dans la silhouette de ses figures et moins de recherche et d'abondance dans les plis des draperies qui les habillent. Exprimer la force dans la sérénité, c'est le but vers lequel doit tendre le peintre de la coupole de Nantes, et nous espérons qu'il y atteindra.

Quel enseignement devons-nous tirer de tant de travaux de styles si divers, mais si convenables cependant pour la place qu'ils occupent et pour la destination des édifices qu'ils décorent, que MM. J. Dauban, E. Lenepveu et A. Le Hénaff ont exécutés en province, tandis que d'autres couvraient à l'envi de peintures murales les palais et les églises de Paris. C'est que la meilleure des écoles est encore l'esprit public.

Lorsque le public, en effet, sera assez instruit pour comprendre les vraies conditions de la grande peinture, soyons assurés qu'il se trouvera des peintres capables d'exécuter de grandes œuvres. Aussi, sommes-nous persuadé que la pratique de la peinture murale, que l'administration des Beaux-Arts et celle de la ville de Paris encouragent avec un zèle qui n'est pas toujours récompensé, fera plus pour l'avenir de l'École française que telle ou telle discipline dans l'enseignement.

ALFRED DARCEL.

RELATION

DU

VOYAGE DU MARQUIS DE SEIGNELAY

EN ITALIE



(SUITE [1].)

SÉJOUR A ROME.



Rome, jeudy, 26 mars 1671. — N'estant arrivé que d'hier au soir à Rome, je m'y suis trouvé encore assez à temps pour voir les cérémonies de la semaine sainte, qui ne se commencent que dans cette journée-cy. J'ay donc, aussytost que j'ay esté levé, esté au Vatican, où l'on m'a conduit dans la chambre où le pape prend ses habits pontificaux lorsqu'il doit tenir la chapelle. C'est aussy dans cette chambre que s'assemblent MM. les cardinaux avant que Sa Sainteté y vienne. J'y ay demeuré près d'une heure. et n'en suis sorty qu'un peu de temps après que Sa Sainteté y a esté entrée. J'ay de là esté dans la grande chapelle du Vatican où est peint le Jugement de Michel-Ange. J'y ay vu venir le pape porté sur sa chaise et sur les épaules de six hommes; il estoit suivy de tout le collége des cardinaux dont les plus anciens se sont placés à sa droite, le pape s'estant assis sur un trosne à costé de l'autel et sous un dais de satin blanc, brodé d'or. Ses ornemens et sa mitre estoient aussy de moire blanche brodée de mesme que le dais; sous ses pieds estoit un carreau de mesme broderie et de mesme couleur. Il avoit immédiatement à sa droite et debout l'ambassadeur de Portugal; celuy de Venise; dom Gaspard Paluzzi qui a épousé sa nièce et qui est général de l'église, et dom Ange son père; le connestable Colonna, qui estoit ce jour-là de tour pour y aller, assistant alternativement aux cérémonies du pape avec le duc de Bracciano, qui est l'aisné de la maison des Ursins. Au-dessous de ces messieurs, du mesme costé et hors du dais, estoient les ambassadeurs de Pologne et les conservateurs de Rome. A la gauche de Sa Sainteté, du costé de l'autel, estoient deux cardinaux-diacres qui le servoient; l'un estoit le cardinal de Hesse, et l'autre le cardinal Charles Barberini. Au-devant du pape et un peu à sa gauche, estoit assis le cardinal Cibo qui estoit le doyen des cardinaux-prestres; il tenoit la place du cardinal d'Est qui en est le véritable doyen. Après que Sa Sainteté a esté assise et que tous les cardinaux l'ont esté, l'on a

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 176.

commencé la messe, qui a esté célébrée par le cardinal Antoine Barberini. Toutes les marches de l'autel estoient remplies de monsignori, qui estoient vestus avec des robes violettes, et de camériers d'honneur en robes rouges. Après que cette cérémonie très-longue a esté achevée, le pape, porté sur les épaules des mesmes hommes qui l'avoient porté en ce lieu, est passé de cette chapelle par les salles *Regie* et autres appartemens, et s'est venu rendre au balcon qu'on appelle la *Loggia*, qui est au-devant et au-dessus de la grande porte de Saint-Pierre. Quand il a esté dessus ce balcon, assisté de tous les cardinaux, se tournant vers le peuple qui est assemblé ce jour-là dans la place Saint-Pierre, il a fait lire la bulle *In cœnâ Domini* qui contient l'excommunication que les papes ont coustume de fulminer le jeudy saint contre les hérétiques et les pécheurs. Tandis qu'on lit cette bulle, le pape tient en sa main un flambeau allumé, qu'il jette après la lecture avec exécration dans la place Saint-Pierre, et un moment après, il lève l'excommunication qu'il a lancée et donne sa bénédiction au peuple, qui pendant toute cette cérémonie est à genoux. De là, Sa Sainteté est passée dans la salle où il a lavé les pieds à douze pauvres qui sont vestus de robes blanches; après quoy il est venu encore avec quelques cardinaux qui le suivoient servir les mesmes pauvres à disner. Ce qui estant achevé, je suis allé voir disner le sacré collége dans une salle basse du Vatican, où les neveux du pape les traitent toutes les années à pareil jour. L'après-disnée de cette mesme journée, j'ay esté à Saint-Pierre, où j'ay demeuré assez longtemps.

Du vendredy, 27 mars. — J'ay esté ce matin entendre la Passion à Sainte-Marie-Majeure et y adorer la croix. L'après-disnée, j'ay esté dans plusieurs églises, et ay demeuré assez longtemps dans Saint-Jacques des Espagnols, pour y entendre la musique des Ténèbres. J'ay vu presque dans toutes les églises où j'ay esté des pénitens qui se fouettent jusqu'à se mettre tout en sang, et d'une façon si rude qu'on ne sçauroit les regarder qu'avec peine. Ce sont la plupart du temps des personnes de qualité, et surtout des Espagnols, qui font cette sorte de dévotion; ils vont seuls, le visage couvert, accompagnés seulement de quelque domestique ou de quelque ami qui les suivent de loin pour leur donner du vin quand il leur prend des défaillances, ce qui arrive assez souvent. Cette mesme après-disnée, j'ay esté voir le cardinal patron pour luy rendre la lettre que j'avois pour luy, et luy demander l'audience du pape. J'ay esté aussy ce mesme soir, voir passer les processions des pénitens ou des battus; la plupart des cardinaux y assistent, et vont après la musique, qui est à la queue de toutes les processions de pénitens qui se suivent les unes les autres. Chaque procession prend un cardinal pour patron, qui fait la dépense d'une machine que chacun se pique d'inventer plus belle que son compagnon. Elle est éclairée d'un nombre fort grand de flambeaux de cire blanche; chacune représente quelque chose de différent; mais tous taschent d'y semer à propos les pièces des armes du cardinal qui la fait faire, et celles du pape. Cette machine est faite de la matière la plus légère qu'on puisse trouver, parce que ce sont des hommes qui la portent pour les processions; afin qu'elles soyent nombreuses, chaque cardinal y envoye les gentilshommes et les ecclésiastiques de sa maison, qu'ils font habiller en pénitens de diverses couleurs. La confrérie mène à sa suite ceux d'entre eux qui ont la dévotion de se fouetter, et l'on voit bien 100 ou 150 fessés à chacune; la plupart sont pieds nus et ont le dos tout sanglant et tout déchiré; il y en a mesme quelques-uns qui ne se contentent point de la discipline ordinaire, qui ont un fouet avec une boule de plomb au bout qui fait premièrement contusion au lieu où elle touche, ensuite de quoy elle y fait un trou. Il y avoit à la procession que j'ay vue ce soir en-

viron 600 fessés. Ce qui fait paroistre cette procession fort belle, c'est un très-grand nombre de flambeaux de cire blanche qui l'éclairent; chaque cardinal y envoyant aussy sa livrée et ses bas domestiques avec des flambeaux.

Du samedy, 28 mars. — J'ay esté encore ce matin visiter plusieurs églises, et j'ay esté l'après-disnée entendre vespres à Saint-Pierre pour y voir les reliques qu'on y montre; on les fait voir des balcons qui sont au-dessus des niches que le Bernin a fait creuser dans les piliers qui soutiennent la coupole. Personne ne peut voir ces reliques de plus près, sous peine d'excommunication, n'y ayant que les chanoines de Saint-Pierre, qui puissent monter aux degrés qui conduisent à ces balcons. J'ay encore vu aujourd'huy dans la mesme église, en procession, une confrérie de pénitens qu'on appelle les Pénitens de la mort, parmy lesquels il y en avoit plusieurs qui se disciplinoient devant l'autel de la mesme sorte que ceux que j'avois vus le jour auparavant; après quoy, estant sorty de Saint-Pierre, je suis allé à l'audience du pape, auquel j'ay baisé les pieds; il m'a fait relever, m'a parlé assez longtemps avec beaucoup de bonté, et a fait entrer ceux qui estoient de ma suite, qui luy ont baisé les pieds et qui ont reçu sa bénédiction.

Du dimanche, 29 mars. — Le dimanche de Pasques, j'ay esté encore au Vatican voir la chapelle que le pape y a tenue assisté des cardinaux, de la mesme sorte que le jeudy saint. Le cardinal François Barberini a célébré la messe, à la fin de laquelle je suis venu entendre la messe à la chapelle Saint-Louis, qui est la paroisse des François à Rome. L'après-disnée de cette mesme journée, j'ay esté voir la cavalcade du pape, qui s'est retiré du Vatican pour aller à Monte-Cavallo, dans lequel je me suis promené quelque temps, et ay considéré avec beaucoup de soin ces deux chevaux de marbre qui sont vis-à-vis de Monte-Cavallo. Ils sont tout semblables et ont chacun à costé un esclave qui veut les prendre et qui les fait cabrer; ils sont dans la mesme attitude, et l'on assure que ce sont deux excellens sculpteurs de leur temps qui voulurent faire cet essay pour voir lequel des deux feroit le mieux.

Du lundy, 30 mars. — J'ay employé cette journée à voir le Colisée et une partie des antiquités qui sont autour. Le Colisée est un grand bastiment qui a esté basty par Vespasien. Il est rond par dehors et ovale en dedans. Il y a un costé presque tout entier, au moins pour sa hauteur. L'on y voit les quatre ordres d'architecture l'un sur l'autre, qui commencent par le dorique et finissent par le composite.

Du Colisée, basty par Vespasien, j'ay esté à l'arc de Constantin, qui fut érigé en l'honneur de cet empereur, après qu'il eut défait Maxime. Comme cet arc fut fait à la haste et de plusieurs pièces rapportées de divers endroits, il y a de très-beaux bas-reliefs sur le haut du bastiment, qui sont des victoires de Trajan; d'autres bas-reliefs qui représentent des chasses, qui sont encore très-bien faits; pour ceux qui sont en bas, ils sont très-vilains. Le bastiment tout entier est composé d'une grande porte au milieu et de deux aux costés. Il y a quatre colonnes à chaque façade, qui sont très-belles; elles sont cannelées et d'ordre corinthien.

De cet arc de triomphe, j'ay esté voir ce qui reste de la célèbre fontaine de *Meta Sudans* dont il ne se voit maintenant qu'une masse de pierre informe. J'ay esté à l'arc de Titus, dont l'architecture est fort belle; dans le bas-relief de cet arc sont gravées les figures des dépouilles que cet empereur apporta du temple de Jérusalem, et entre

autres, on y voit le chandelier d'or et les tables de la loy. De cet arc, j'ay esté encore à celuy de Septime Sévère. Il y a de forts beaux bas-reliefs, mais l'arc est presque tout enterré. De là, j'ay esté voir l'endroit où estoit le lac renommé où Quintus Curtius se précipita pour sauver sa patrie; j'ay encore esté voir auprès de ce mesme lieu, dans le Campo Vaccino, trois colonnes fort belles qui sont restées du temple de Jupiter Stator; elles sont corinthiennes, cannelées et d'une fort belle architecture. Il y a de plus dans le mesme Campo Vaccino quelques restes du temple d'Antonin et de Faustine qui sont d'ordre dorique et fort beaux.

Du mardy, 31 mars. — J'ay continué de voir aujourd'huy quelque chose des antiquités, et j'ay esté voir le temple de la Paix, qui, autrefois, estoit le plus beau et le plus grand de Rome. Il fut commencé par l'empereur Claude et fut finy par Vespasien; son fils Titus y avoit mis toutes les dépouilles de celuy de Salomon et du palais royal de Jérusalem. Il ne reste présentement de ce temple que trois grandes voûtes en briques, qui faisoient un des costés de la nef. Le reste a esté entièrement abattu. De là, je suis monté à la place du Capitole, pour y voir la statue à cheval de Marc-Aurèle, que le pape Paul III a fait transporter en cet endroit-là, ayant esté trouvé entier dans les ruines du mont Cœlius. La statue de cet empereur et celle du cheval sur lequel il est, est une des plus belles qu'il y ayt à Rome. Elle est de bronze doré; la dorure pourtant ayant esté presque toute emportée par le temps. J'ay encore remarqué en cet endroit une très-belle fontaine qui est dessous et entre les deux rampes d'un degré qui monte au palais qui a esté basty par Boniface VIII, à l'endroit où estoit autrefois la forteresse du Capitole. C'est le lieu où l'on rend présentement la justice. Au milieu de cette fontaine, il y a une statue antique de marbre représentant la ville de Rome; on voit à ses deux costés la figure de deux rois captifs, et celle des fleuves du Nil et du Tibre qui versent de leurs urnes l'eau qui coule dans la fontaine. Toutes ces figures sont anciennes et des plus belles qu'il y ayt à Rome. Je suis party de cet endroit-là, n'ayant pas le loisir de voir tout le Capitole, pour faire des visites.

Mercredy, 1er avril 1671. — Ayant fait demander dès hier au soir si je pourrois voir la reyne de Suède aujourd'huy, on m'a répondu que j'y pouvois aller ce matin à neuf heures. J'ay employé le temps, depuis que je me suis levé jusqu'à cette heure, à voir une église qui s'appelle *San-Andrea della Valle*. C'est une architecture moderne corinthienne, assez jolie. Le dôme est tout peint par Lanfranc; les quatre niches du bas sont du Dominiquin. Il y a encore un grand cul-de-four dans le fond de l'église, qui est tout de sa main. Quant à la voûte de Lanfranc, elle est fort belle; mais comme elle est éloignée de la vue, la peinture ne se distingue pas assez. Pour le fond du Dominiquin, il est beaucoup plus beau, et c'est assurément une des plus belles choses de Rome : l'un et l'autre est peint à fresque, mais de la mesme manière que si la peinture estoit à l'huile, tant les couleurs sont éclatantes.

Après avoir entendu la messe dans cette église, j'ay esté sur les neuf heures voir la reyne de Suède. Elle m'a traité fort honnestement et m'a fait beaucoup de questions sur la cour de France; à quoy j'ay répondu le plus sagement qu'il m'a esté possible, quoyqu'elles fussent assez embarrassantes. Après avoir esté jusqu'à onze heures chez elle, je m'en suis venu voir M. le cardinal Antoine que je n'avois pas vu depuis avant-hier. Il agit avec moy aussy obligeamment qu'on le puisse faire; il m'a mesme chargé de vous faire ses compliments et de vous assurer de ses services. Après disner j'ay esté jusqu'à trois heures à attendre le duc Sforce, qui me devoit venir voir.

Je suis ensuite allé voir des tableaux qu'on m'avoit dit qui estoient fort beaux, et qui sont à vendre du reste de la vigne Ludovisi. Il y a, entre les autres, un Paul Véronèse d'un Mars et d'une Vénus.

Je suis allé à Sainte-Marie-Majeure voir la colonne du temple de la Paix, qui est élevée sur un grand piédestal devant cette église. Elle passe pour la plus belle et la plus entière colonne antique qui soit à Rome ; j'ay jugé, aussy bien que M. Blondel, qu'elle est diminuée par le bas. Il y a divers exemples dans l'antique de ces manières de colonnes, qui sont diminuées de cette sorte, qui font un peu le ventre par le milieu et qui diminuent encore par en haut, quoyqu'il y en ayt d'autres qui vont en diminuant depuis le bas jusqu'en haut et qui, de cette manière, sont plus grosses par le bas, au-dessus de l'*imus cupus*. J'entray aussy dans l'église Sainte-Marie-Majeure où j'avois desjà esté. Elle est bastie de colonnes ramassées des anciens temples, et, comme telles, elles sont toutes de grandeurs différentes, de différentes bases et de différens chapiteaux. Je suis allé voir aussy les deux chapelles de Paul et de Sixte, dont la première est beaucoup plus belle que l'autre quoyqu'elles le soyent extrêmement toutes deux. Il n'y a rien de plus agréable que ces deux chapelles; elles sont d'un fort bon goust, et leur architecture est fort correcte.

Du jeudy, 2 avril. — J'ay reçu aujourd'huy la visite de MM. Vincent-Félix et Jean-Baptiste Rospigliosi. Immédiatement après cette visite, je suis allé à Saint-Pierre pour examiner avec soin cette prodigieuse grandeur de bastiment.

Saint-Pierre est la principale église de Rome où se font toutes les cérémonies ecclésiastiques. J'ay passé par le pont Saint-Ange, auquel le feu pape a fait faire des parapets fort beaux avec douze grands anges en marbre blanc qui sont à droite et à gauche sur ledit parapet. Chacun porte un instrument de la passion de Notre-Seigneur. Ces anges ont esté faits par les meilleurs et les plus habiles sculpteurs de l'Italie ; le Bernin en a esté un, bien qu'il n'ayt pas mis encore les deux qu'il avoit à faire. Après avoir passé le pont Saint-Ange et tourné à gauche, on entre dans une grande rue qui mène droit à la colonnade du Bernin Cette colonnade a esté bastie par Alexandre VII. On dit qu'elle a cousté 900,000 écus; on trouve à dire qu'elle soit en ovale, parce qu'une colonnade n'estant faite que pour se promener, et afin que les rangs de colonnes fassent un bel effet à la vue, celle-cy, lorsqu'on est dessous, ne présentant aux yeux qu'une confusion de colonnes, elle semble ne laisser devant soy aucun espace pour la promenade. Au milieu de la place qui est devant Saint-Pierre est cette grande aiguille d'une seule pierre que fit élever le pape Innocent X. Dans la mesme place il y a une gerbe d'eau qui va toujours, qui est une des plus belles fontaines de Rome.

Le portail de Saint-Pierre est fort beau, mais parce qu'on a fait la nef de l'église plus grande qu'elle n'estoit dans le devis de Michel-Ange, on a esté obligé de le baisser afin que le dôme se pust voir; ainsy il est fort bas pour sa longueur. Tout Saint-Pierre est d'ordre corinthien. La grandeur de cette église, quoyque surprenante, ne paroist pas d'abord, à cause de l'admirable proportion avec laquelle elle est bastie, et de la quantité de colonnes et pilastres dont les moindres ont huit pieds et demy de diamètre ; mais après avoir considéré la quantité des grandes et belles choses qu'elle contient, on est surpris de la magnificence de cet ouvrage. J'ay mesuré sa longueur qui est de 100 toises, depuis la porte jusqu'au fond de l'église, et 66 dans les traverses. Il y a mesme là cinq ou six chapelles qui sont aussy grandes que nos grandes églises de Paris. Nous avons remarqué en entrant un défaut assez considérable : les pilastres du costé gauche

sont fort bien conduits et fort droits, mais l'ouvrier s'est trompé du costé de la main droite d'environ trois pieds; ainsy les portes qui sont sous cette suite de pilastres ne sont plus au milieu, ce qui fait un fort meschant effet en cet endroit-là; on a tasché à réparer ce défaut en faisant entrer un peu un des pilastres. Dans le milieu de la croix de l'église, sur le grand autel, il y a un baldaquin ou un dais soutenu par quatre colonnes toutes de bronze; cela s'appelle la Confession des apostres; c'est le plus grand ouvrage qui ayt jamais esté fait pour un autel; on tient que le haut de cet autel, qui est de bronze, aussy bien que les quatre grosses colonnes et les quatre anges qui sont sur les quatre coins, est plus haut que le Louvre; il est du Bernin. Au fond de l'église est la Chaire de saint Pierre, faite tout entière par le Bernin; c'est une grande machine soutenue par quatre docteurs de l'Église, de bronze, dix fois plus gros que nature; il y a une gloire derrière, fort bien inventée : ce sont des anges dorés, tout autour d'une fenestre où le soleil donne souvent, et des rayons dorés qui partent du milieu de la fenestre et qui font un fort agréable effet. A droite et à gauche de la Chaire de saint Pierre sont deux tombeaux de papes, dont l'un est de Paul III, fait par Guglielmo della Porta, milanois, et l'autre d'Urbain VIII, fait par le Bernin. Dans celuy de Paul III est cette belle figure de femme nue qu'on a couverte d'une chemise de bronze, à cause qu'un Espagnol, à ce qu'on dit, en devint amoureux. De l'autre costé est celuy d'Urbain VIII; il y a dans le milieu une Mort de bronze qui, dans un rouleau qui est devant elle, écrit le nom du pape; à droite et à gauche sont deux figures fort belles du Bernin. Le grand dôme est tout de mosaïque, on ne sçait pas de quel dessin. Le Bernin a fait creuser de grandes niches dans les quatre piliers qui soutiennent la coupole, dans lesquelles il y a quatre statues : l'une du Bernin qui est un saint Longin fort beau; l'autre du Discipolo, qui est une sainte Hélène; l'autre de Mochi, qui est une Véronique, et l'autre de François le Flamand, qui est un saint André; la dernière est la plus estimée des quatre. Ces niches sont à la vérité d'un grand ornement, mais elles ont tellement affoibly le bastiment, que la coupole s'en est fendue, ce qui a esté réparé depuis, aussy bien que les degrés et les balcons que le mesme Bernin a fait faire au-dessus de ces piliers. A main gauche et derrière le grand autel, est un demy-relief de l'Algarde, où est représentée l'histoire d'Attila quand Léon II vint au-devant de luy et l'empescha de ravager Rome, comme il avoit dessein; c'est une pièce fort belle et fort estimée. Il y a à main gauche, à costé de la nef de saint Pierre, une fort grande et fort belle chapelle, où les chanoines officient, l'église estant trop grande et trop froide pour y officier tous les jours. Il y a sur l'autel de cette chapelle cette belle figure, de Michel-Ange, d'une Vierge qui tient Nostre-Seigneur mort entre ses bras; la seule chose que les critiques y ont trouvée, c'est que la Vierge paroist trop jeune et le Jésus trop décharné. Vis-à-vis de cette chapelle est celle du Saint-Sacrement, où les papes sont exposés après leur mort; il y a une grande sépulture de bronze d'un pape qui est assez belle.

Le tableau qui est sur l'autel est de Pierre de Cortone. Sur tous les autels de l'église il y a de fort beaux tableaux : les principaux sont un du Guerchin, qui est une Vierge qu'on enterre; un du Poussin, qui est saint Érasme à qui on arrache les boyaux; un du cavalier Bernin, qui est une Vierge qu'on présente au juge, qui, à mon avis, est la seule bonne peinture qu'il ayt faite; au moins n'en ay-je pas vu d'autre.

Du vendredy, 3 avril. — J'ay esté ce matin de bon matin à la cérémonie de la bénédiction des *Agnus Dei*. Le pape est dans son trosne, assisté de dix cardinaux; devant eux sont de grands bassins pleins d'huile sacrée et d'eau bénite, dans lesquels des mon-

signori jettent les *Agnus* que le pape et les cardinaux retirent avec de grandes cuillers d'argent. Au bassin du pape, il y a deux cardinaux, un à droite, l'autre à gauche, qui l'aydent; il y a à chacun des autres bassins trois cardinaux. On fait aussy beaucoup d'autres cérémonies pour leur bénédiction et pour sacrer l'huile; lesquelles cérémonies ont duré depuis huit heures jusqu'à onze.

Après estre sorty de cette cérémonie, j'ay esté voir le cavalier Bernin; il n'estoit pas chez luy, et j'y ay vu les deux anges qui doivent estre sur le pont Saint-Ange, et la statue de la Vérité, qui est une femme nue fort belle et fort bien travaillée.

De là, j'ay esté derrière Saint-Pierre le voir travailler : j'ay vu la statue qu'il fait, qui n'est encore qu'une masse de marbre. J'ay fait avec luy le tour de Saint-Pierre par dehors, et il m'a fait remarquer cette admirable architecture de Michel-Ange, qui, sans aucun ornement, plaist par elle-mesme et par la proportion agréable des parties au tout. Après avoir disné, j'ay reçu la visite du prince Carboniagno; après quoy je suis retourné à Saint-Pierre. Je suis monté jusqu'au plus haut et j'ay esté jusque dans la boule, qui d'en bas ne paroist presque rien et qui ne laisse pas de contenir seize personnes; j'ay esté aussy sur le couvert de l'église et j'ay vu de là, encore mieux que d'en bas, la grandeur immense de ce bastiment. Après estre descendu, j'ay esté voir l'escalier du Vatican fait par le Bernin, qui est une des plus belles choses qu'il ayt faites. Son Constantin est au bas, qui est une grande figure à cheval fort belle, quoyqu'on y trouve beaucoup de défauts.

J'ay vu encore aujourd'huy les Loges de Raphaël que je n'avois pas assez remarquées l'autre jour. Il y a cinquante-deux tableaux à fresque qui sont admirables; le reste des galeries qui tournent autour du Vatican sont peintes de la main du Dominiquin, de Lanfranc et d'autres fort bons peintres. De là, j'ay esté voir la Bibliothèque, qui est composée de cinq grandes galeries remplies de plusieurs beaux livres; entre autres les comédies de Térence écrites de la main de Lælius, qu'on prétend estre celuy qui les a composées ou du moins beaucoup aydé à Térence. Dans ce livre sont toutes les figures des personnages et les masques dont on se servoit pour la représentation, les acteurs estant masqués autrefois. J'ay vu encore quantité de livres anciens, comme Virgile et plusieurs autres auteurs écrits à la main du temps d'Auguste ou du siècle auquel ces grands hommes vivoient.

Du samedy, 4 avril. — J'ay esté ce matin à six heures à la distribution des *Agnus Dei;* on va baiser les pieds au pape qui donne à tous les cardinaux de grands cartouches pleins d'*Agnus Dei* qu'il a sacrés le jour de devant. Tout le monde va après les prélats recevoir les *Agnus* après avoir baisé les pieds de Sa Sainteté; cette cérémonie a duré jusqu'à dix heures.

En sortant j'ay esté voir le cardinal des Ursins, et je luy ay donné les lettres du Roy et les vostres. Il m'a reçu fort honnestement et m'a prié de vous assurer de ses services. En sortant de chez luy j'ay esté à la Rotonde que je n'ay vue qu'assez légèrement, parce que j'estois obligé de me trouver à midy précis chez M. le cardinal qui vouloit que je disne avec luy; après le disner j'ay esté voir le duc Sforce, le cardinal Charles Barberini qui m'avoit visité, et le cardinal Rospigliosi, ce qui a consommé toute ma journée.

Du dimanche, 5 avril. — Je me suis levé ce matin à six heures pour aller à la cavalcade que le pape fait à la Minerve; elle se fait tous les ans le jour de l'Annon-

ciade de la Vierge; mais parce que cette année la feste s'est trouvée la semaine sainte, elle a esté différée jusqu'après Pasques. Le pape va dans sa chaise, assisté de tous les cardinaux et de toute la noblesse romaine; il entre dans l'église et dote deux cents pauvres filles, qui de là s'en vont en procession par la ville, habillées de blancs habits que le pape leur donne. A la sortie de la cérémonie je suis allé entendre la messe au Gesu, qui est la maison professe des Jésuites; il y a là deux beaux tableaux, un du Tintoret sur le grand autel, et l'autre du Guerchin. Après cela j'ay esté disner chez l'abbé Benedetti qui m'en avoit prié; après quoy j'ay esté à la villa Pamphile voir la maison et le jardin qui est fort bien. Il y a beaucoup de statues anciennes.

Du lundy, 6 avril. — Je me suis levé ce matin à six heures. J'ay esté voir le palais Farnèse, qui est un des plus beaux de Rome et où il y a de fort belles choses à voir. Dans la cour est cette belle statue d'Hercule, faite par un Grec nommé Glycon, qui estoit devant Praxitèle. C'est une des plus fameuses statues de Rome. Je fus une heure entière à la considérer. Il y a dans la mesme cour une statue de Flore qui est une grande figure grecque d'une femme qui n'a qu'une simple toile dessus, mais qui est la plus belle chose qu'on puisse voir. Il y a aussy un Commode représenté en Saturne qui tient un enfant mort sur son épaule, qui est une statue fort belle et fort estimée. Dans une autre basse-cour est le taureau Farnèse, qui est plus extraordinaire par la grandeur d'une seule pièce de marbre que par la sculpture, qui ne laisse pas d'estre assez belle. L'histoire est d'Antiope qui ayant esté répudiée par Lycus, estant maltraitée par Dircé, seconde femme du mesme Lycus, après la mort du mary, les deux fils d'Antiope, Calaïs Zethès, et estant revenus de la conqueste de la toison d'or, leur mère Antiope, pour se venger de Dircé, commanda à ses enfans de la prendre et de l'attacher par les cheveux à un taureau furieux. Ainsy dans cette seule pièce de marbre il y a Antiope, qui est présente au supplice de Dircé; les deux frères, dont l'un tient le taureau, et l'autre attache Dircé par les cheveux aux cornes de cet animal qui est fort grand, et un petit Amphion qui, estant trop jeune pour ayder à ses frères, n'est que spectateur de ce qui se passe. De là, je suis monté en haut, où j'ay vu toutes les belles testes des philosophes grecs qui y sont, et toute la galerie peinte par le Carrache.

Du mardy, 7 avril. — J'ay esté aujourd'huy au Vatican, où j'ay vu la salle Clémentine, peinte dans les quatre faces et dans le plafond de la main de Chérubino Alberti, qui excelloit principalement dans la perspective et dans le raccourcy de l'architecture. L'histoire de ces peintures n'a rien de considérable. Il y a encore dans cette salle, sur la grande porte en entrant, un grand paysage de la main de Paul Bril. De là, je suis entré dans la chambre où mangent le jeudy saint les douze pauvres auxquels le pape lave les pieds. Il y a sur la cheminée un grand tableau de Pierre de Cortone; c'est une Gloire avec un Dieu le père et un ange qui descend du ciel avec une clef à la main, et qui tient une hydre enchaisnée. Ensuite j'ay vu une des petites chapelles du pape, où il dit la messe en particulier, ou bien où il l'entend. A l'autel de cette chapelle, il y a un tableau à l'huile de la main de Romanelli représentant une Nativité; le plafond est en compartiments de stuc doré avec de petits tableaux à fresque du cavalier Joseph. Ensuite je suis passé dans une petite allée où il y a plusieurs tableaux à fresque de la main de Romanelli. De là, je suis entré dans la salle, où l'on trouve en face la Bataille de Constantin, de Raphaël, qu'on croit en partie exécutée par Jules Romain; à droite est l'apparition de la croix à Constantin, à gauche son baptesme, l'un et l'autre de Ra-

phaël. Vis-à-vis de la Bataille est Constantin qui présente Rome en figure d'or au pape, et luy demande permission de bastir des églises. Dans la chambre ensuite est représenté Attila, roy des Huns, et vis-à-vis est Héliodore renversé dans le temple, comme il le vouloit piller. A droite, on voit sur la fenestre de la mesme chambre saint Pierre en prison et l'ange qui vient pour le délivrer. Vis-à-vis de cette peinture, on en voit une autre d'un pape qui entend la messe. Dans l'autre chambre est en face la Dispute du saint-sacrement, et, vis-à-vis, l'École d'Athènes. On voit en entrant, à droite, sur la fenestre de cette chambre, le mont Parnasse avec Apollon, les neuf Muses et plusieurs poëtes; vis-à-vis, et de l'autre costé de la chambre, sont peintes les Vertus. Dans la quatrième chambre peinte par Raphaël, j'ay vu encore cette belle représentation de l'Incendie des Borgo, et vis-à-vis le Couronnement de Charlemagne. De l'autre costé est représenté le comte de Tonnerre qui amène les esclaves qui avoient occupé le port d'Ostie.

Toutes ces quatre chambres, qu'on dit, sont de l'ouvrage de Raphaël et peintes à fresque. De ces chambres l'on passe par une petite chapelle où est une Descente de croix peinte à fresque par Pierre de Cortone. De là, je suis entré dans une grande galerie où sont peintes à fresque sur les trumeaux de grandes cartes particulières d'Italie, faites sous le règne d'Urbain VIII. Au sortir de cette galerie en est une autre en terrasse, qui a une fontaine au bout. De là, je suis descendu au jardin de Belvédère et l'ay traversé pour voir la pomme de pin de bronze qui estoit au-dessus de la sépulture d'Adrien, dans laquelle pomme estoient ses cendres : elle a presque dix pieds ou environ de haut. Je suis monté ensuite au petit jardin où sont les statues antiques, sçavoir : dans la première niche uue Vénus avec un petit Amour auprès d'elle; on voit encore dans une autre niche une autre Vénus appelée la Honteuse; deux grands fleuves dans les coins, qui servent de fontaines et qui jettent de l'eau, entre lesquels deux fleuves est une troisième niche où est le bel Antinoüs; dans une autre est l'Apollon; dans une autre le Laocoon et ses deux enfans entourés de deux serpens. Dans le milieu dudit jardin sont deux grandes statues de fleuves qu'on n'a point fait servir à aucune fontaine. Au milieu de ces deux fleuves est le Torse ou tronc d'homme sans bras, sans jambes et sans teste. Ensuite de ce petit jardin, j'ay vu dans une petite loge qui est de plain-pied une fontaine où l'on a mis une figure antique de Cléopâtre. Toutes ces figures sont de marbre blanc.

L'après-disnée du mesme mardy, 7 avril, j'ay esté au palais Chigi, appelé présentement le petit Farnèse, qui est basty du dessin de Baldassare Peruzzi. Le premier vestibule est peint de Raphaël; cette peinture contient toute l'histoire de Psyché; dans le jardin, il y a une autre loge ou vestibule peinte de plusieurs histoires du mesme Raphaël. De là, j'ai esté au palais Salviati, où il y a dans la première salle un grand tableau du Tintoret; dans la chambre ensuite, Adam et Ève peints de Salviati, deux anges comme nature de Tintoret, trois femmes qui se baignent du Corrége, la Vénus et l'Adonis du Titien et un Ganymède enlevé par l'aigle, du mesme. Dans l'autre chambre, un Christ au sépulcre de Bassan; un grand *Ecce-Homo* avec des anges qui pleurent, de l'Albane; un autre *Ecce-Homo* du Corrége, une Vierge et une Hérodiade, et un beau portrait du Titien, tous deux à demy; un petit crucifix de Paul Véronèse et une Vierge de Raphaël. En descendant. j'ay vu dans une autre chambre un grand tableau avec des figures d'un pied et demy de haut du baptesme de saint Jean, de l'Albane.

De ce palais Salviati, j'ay esté à *San Pietro in Montorio*, où j'ay vu le premier ta-

bleau du monde, qui est la transfiguration de Raphaël. Dans la cour de cette église, il y a un petit temple rond d'ordre dorique, basty du dessin de Bramante où les métopes, qui doivent estre carrées, sont un peu plus larges qu'elles ne sont hautes. De là, je montay encore jusqu'aux trois grandes fontaines qu'on appelle Eaux Paulines. En descendant, je remarquay la situation de Rome, et vis-à-vis le mont Testaceus et le tombeau de Cestius.

Du mercredy, 8 avril. — J'ay esté ce matin au palais Chigi et au palais Colonna pour voir des chevaux. Dans ce palais Chigi, il y a quatre chambres pleines de bons tableaux de tous les bons maistres : entre autres un saint Jean-Baptiste d'Annibal Carrache et un grand tableau de Rubens, plusieurs belles figures antiques. J'ay vu au palais Colonna plusieurs grandes chambres pleines de bons tableaux, plusieurs Guerchin, Albane, Guide, Muziano, Carlo Maratta et Gaspre.

L'après-disnée de ce mesme jour, je suis retourné au petit Farnèse; de là au palais Borghèse. La cour est entourée d'une loge, ouverte dessus et dessous, et soutenue de colonnes antiques de granit combinées et isolées. Dans l'appartement haut qui est fort grand il n'y a de remarquable que les meubles, deux portraits de Raphaël et le portrait du pape Borghèse, de mosaïque, qui est aussi finy que s'il estoit travaillé en miniature. Ensuite j'ay vu l'appartement bas où il y a quatre grandes chambres pleines des plus belles peintures de Rome, entre autres la grande Diane; la chasse avec plusieurs figures de femmes et d'équipages de chasse de la main du Dominiquin; quatre grands tableaux en rond qui sont des sujets de la Fable : ces peintures sont de la main de l'Albane; une grande Cène du Titien, une femme qui bande les yeux à l'Amour et des femmes à costé, du mesme; une femme nue sur une fontaine avec une femme vestue de blanc à costé et un petit Amour derrière dans un paysage, du mesme; quelques portraits et plusieurs autres tableaux du mesme; le grand tableau d'Énée qui porte son père Anchise, de la main du Baroche; les quatre Saisons du Bassan; plusieurs testes du Giorgion, et plusieurs autres très-beaux tableaux. Ensuite j'ay esté chez le maire pour voir des tableaux, et de là j'ay esté à la vigne Borghèse, qui est d'une fort grande estendue. On remarque d'abord l'agrément du bastiment qui est tout incrusté de bas-reliefs antiques très-beaux; un des plus remarquables est un Curtius, qui est ce chevalier romain qui se précipita dans le lac Curtius. Il est représenté avec son cheval tombant; il sort tout à fait du bas-relief et est une très-belle figure, presque de relief entier. Dans la première salle, il y a plusieurs tableaux du Bassan, et dans toutes les autres chambres sont presque toutes les copies des beaux tableaux qu'il y a dans le palais Borghèse de Rome. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette vigne est la quantité des statues anciennes et celles du Bernin. Les plus remarquables des anciennes sont un gladiateur qui est une statue de la première classe, une Junon ancienne, grecque, un Apollon et une figure qui représente un Hermaphrodite couché sur un matelas de marbre. Les trois statues du Bernin sont le David qui tire de la fronde, l'Énée qui porte Anchise sur son dos et qui mène le petit Iule, et son chef-d'œuvre qui est la Daphné qu'Apollon attrape, comme elle commence à estre métamorphosée en laurier; ses pieds sont représentés prenant racine, son corps commence à se couvrir d'écorce et ses mains jettent des branches de laurier dont les feuilles sont représentées comme les naturelles. Il a voulu en cela surpasser les anciens dont nous ne voyons rien de si délicat que son ouvrage, qui d'ailleurs a de la force et est extrêmement bien fait. J'ay vu encore dans la mesme maison de cette vigne quantité de colonnes très-belles

de porphyre et des tables de mesme, plusieurs pièces de parangon et entre autres un enfant et deux vases des deux costés faits de cette mesme pierre, qui ne laissent pas d'estre admirablement bien travaillés quoyqu'elle soit très-dure et très-difficile à mettre en œuvre. Il y a encore un bas-relief de marbre blanc qui représente une Vénus qu'on dit estre celle de Praxitèle, qui ne paroist pas pourtant assez belle pour cela. J'y ay vu encore la figure d'une louve avec Rémus et Romulus dessous; les petits enfans sont de marbre blanc, et la louve d'une pierre rouge qui est l'unique de cette sorte dans Rome; les yeux et les dents sont faits d'une autre sorte de pierre qui semble leur donner la vie. Cette pierre rouge dont elle est composée est beaucoup plus dure que le porphyre. Il y a encore dans un petit jardin de la mesme vigne un vase antique de marbre blanc qui est très-grand, et dont les bas-reliefs sont admirables. Je vis encore dans le palais deux cabinets que la nuit m'empescha de bien voir, qui sont remplis de petits tableaux de Raphaël. La cour de derrière du bastiment est faite en demy-cercle et ornée tout autour de statues et d'urnes antiques, avec une très-belle fontaine au milieu.

Du jeudy, 9 avril. — Le jeudy matin j'ay esté à la porte *del Popolo*, où j'ay remarqué un grand obélisque au-devant duquel est une assez belle fontaine où l'on voit trois grandes rues à perte de vue qui forment une patte d'oie. Il y a aux deux angles de la patte d'oie le commencement de deux églises que le pape Alexandre VII vouloit faire bastir pour l'ornement de ces angles, ce qui auroit fait un bel effet. Ensuite j'ay esté dans l'église *del Popolo*, où j'ay remarqué principalement une chapelle des Chigi dans laquelle il y a deux figures du Bernin, dont l'une représente Habacuc que l'ange enlève par les cheveux, et l'autre Daniel; le dôme de cette chapelle est de mosaïque, du dessin de Raphaël; l'attique est peint de Michel-Ange aussy bien que les quatre-Saisons qui sont dans les coins de la voûte. Des quatres prophètes de marbre qui sont en bas, il y en a deux du Bernin, comme il a esté dit; pour le Jonas, il a esté fait par un sculpteur conduit par Raphaël, pour faire voir à Michel-Ange qu'il pouvoit estre bon sculpteur luy-mesme; pour l'Isaïe, qui est le quatrième prophete, il est d'un sculpteur ordinaire. Dans cette mesme église, la coupole est du cavalier Vanni, aussy bien que les deux chapelles de la croix qui sont accompagnées d'anges du Bernin; au costé droit du grand autel de l'église est une petite chapelle dont les tableaux des costés sont à fresque, de la main de Michel-Ange Caravage, fort estimés.

De cette église, j'ay esté à la vigne de Médicis; la première chose que j'y ay remarquée a esté une frise ancienne de marbre blanc très-belle; c'est un des plus beaux morceaux pour cette sorte d'ornemens qui se trouve. Ensuite j'ay vu sous la loge du costé du jardin un vase de marbre blanc antique très-beau; les bas-reliefs qui sont autour représentent l'histoire d'Iphigénie.

J'ay vu, en sortant de cette loge, un très-beau lion antique fait de marbre blanc, grand comme le naturel, et dans une galerie à costé j'ay encore vu plusieurs figures antiques dans les niches et les fenestres; et, au-dessus des fenestres, il y a des bustes dans des ronds. De cette galerie, je suis passé dans le jardin où est la Niobé avec ses quatorze enfans; à un des costés du jardin est encore la Cléopâtre. Quant au bastiment de cette vigne, il est, du costé du jardin, tout revestu de bas-reliefs antiques très-beaux, et, dans les chambres de la maison sont le Marsyas, le Ganymède, les Lutteurs, l'Émouleur et la Vénus, qui sont cinq figures admirables; il y a encore dans ce palais plusieurs colonnes de marbre et de porphyre qui sont la plupart diminuées par le bas. De

là, j'ay esté à la *Santa-Trinita de' Monti*, où j'ay vu deux tableaux, une Descente de croix de Daniel de Volterre, peinte à fresque, et un *Noli me tangere* de Jules Romain, peint à fresque.

Du vendredy, 10 avril. — J'ay esté ce matin à la vigne Aldobrandine, où j'ay vu la plus ancienne peinture du monde, qui est une peinture à fresque qu'on croit avoir plus de dix-huit cents ans. Elle est très-bien dessinée et très-bien faite; on l'a conservée sur une muraille avec une armoire de bois qui la couvre; c'est la représentation d'un mariage, où l'on remarque les cérémonies qu'on faisoit dans ce temps-là. J'ay vu encore dans cette vigne Aldobrandine un bas-relief de deux athlètes avec les gantelets qu'on appeloit anciennement cestes, ce qu'on ne voit que là. J'ay esté au Noviciat des Jésuites, qui est une très-petite église, mais fort agréable et d'une figure qui plaist; elle est incrustée de marbre; les colonnes sont de jaspe et les pilastres de marbre blanc; c'est du dessin du Bernin. De cette église, j'ay esté à celle des Quatre-Fontaines; elle est du dessin de Borromini, qui estoit un architecte qui se piquoit de faire des choses particulières et bizarres. Cette église est un petit dôme en ovale porté par quatre trompes qui sont très-larges, en sorte que, entre les deux pilastres qui les portent, il y a l'espace d'une niche dont l'imposte est la mesme que celle des grands arcs; au-dessous des niches sont quatre portes : l'une qui va à une petite chapelle qui est sous un petit dôme rond tout doré, où il y a un tableau de Romain; par l'autre porte, on va à la sacristie; par un autre, on va à l'escalier qui conduit à l'église basse, et, par l'autre, à une chapelle entre les deux pilastres qui portent la voûte, dont les flancs sont deux portions d'ovale dans lesquelles sont deux autels, couronnés par-dessus la corniche de deux frontons qui tournent comme l'ovale. Le fond, où est le grand autel, et l'entrée vis-à-vis, sont deux portions de cercle couronnées de frontons. Sur la corniche d'où naist le dôme, est une grande couronne ducale dont les fleurons servent de balustre. Il y a dans cette église, seize colonnes dont les chapiteaux sont composés si bizarrement que les volutes retournent en dedans, au lieu de retourner en dehors : les feuilles ne sont ni d'olive, ni d'acanthe, mais de palme; les autres, au-dessous de l'abaque, sont de grenade à la place d'œuf. Cependant, quoyque cette église soit très-bizarrement bastie, elle surprend et plaist d'abord Le compartiment de la voûte est composé de croix, d'octogones et d'exagones irréguliers. Il y a deux tableaux de M. Mignard : l'un est à fresque sur la porte dans un petit ovale, et l'autre est à huile au grand autel.

De cette église, j'ay esté à la fontaine de Moïse, que Sixte-Quint a fait faire : il y a trois grandes bouches d'eau avec quantité de petits jets d'eau. Après avoir vu cette fontaine, j'ay esté à Sainte-Suzanne, une maison de religieuses, et, de là, à la *Madona della Vittoria*, aux Carmes déchaussés, où est une sainte Thérèse du Bernin et une des plus belles gloires qu'il y ayt, placée à main droite en entrant. A cette église, il y a un tableau d'un saint François et d'une Vierge du Dominiquin. De là, je suis allé aux thermes de Dioclétien, où sont les Chartreux; j'y ay vu quantité de restes de bains anciens, le costé d'un cirque, plusieurs voûtes tout entières, entre autres celle d'un grand salon qui sert présentement de grande croix à l'église, soutenue de huit colonnes de granit entre lesquelles sont trois grands arcs de chaque costé. Quant à l'entablement qui sert d'imposte, il est assez orné, et il y a à la corniche des denticules et des modillons. Il faut mesme remarquer qu'il y a quatre modillons sur chaque colonne et qu'une rose répond justement sur la rose du chapiteau, au lieu de modillon; aucune de

ces colonnes ne diminue par le bas; les quatre chapiteaux antiques qui restent sont d'ordre corinthien, et les quatre qui ont esté refaits sont composites.

Du samedy, 11 avril. — Le samedy, 11 avril, j'ay esté à la vigne Ludovisi, où j'ay vu une grande quantité de statues anciennes, entre autres un Mercure, en une galerie entrant à droite, un Apollon, une Vénus; la Concorde, deux figures appuyées l'une sur l'autre; une figure d'un homme qui se tue et qui tient de son autre main une femme qui se meurt, qui, apparemment, s'est tuée devant luy : on croit que c'est la figure d'Arria et de Pætus; un buste d'Annibal de Carthage; un Enlèvement de Proserpine par le Bernin, quelques tableaux de reste de ce qu'il y avoit dans cette vigne, les plus beaux ayant esté enlevés et estant à Naples depuis longtemps. Il y a encore une statue d'un soldat mourant, qui est une des plus belles figures de Rome; on y montre encore les os d'un homme qui ont esté entièrement pétrifiés. Il y a, dans le jardin de ladite vigne, un petit logement dont les plafonds sont peints à fresque, du Guerchin, dans lequel on fait voir un lit très-riche qu'on prétend valoir 100,000 écus. Il y a encore dans le jardin une statue de Satyre qui est très-estimée.

Du dimanche, 12 avril, — Je n'ay rien vu aujourd'huy que la canonisation de cinq saints qui a esté faite dans Saint-Pierre de Rome, le dimanche 12 avril. Toute l'église de Saint-Pierre estoit parée et tendue de damas cramoisy avec un grand galon d'or d'un pied de large, posé de deux en deux pieds. On ne voyoit presque rien dans le corps de cette grande église qui ne fust couvert de cette tapisserie; toutes les corniches de l'église et le tour du grand dôme estoient éclairés de flambeaux de cire blanche, mis assez près les uns des autres; autour et derrière le grand autel, il y avoit une grande enceinte faite exprès pour cette cérémonie. Dans cette enceinte, derrière l'autel, estoit dressé le trosne du pape, et tout autour, comme en un amphithéastre, estoient placées en rond quatre grandes marches de degrés, sur la première desquelles estoient les cardinaux, les évesques au second, mais beaucoup plus éloignés du trosne. Les ambassadeurs estoient à costé du pape, à droite et à gauche, avec les neveux du pape et le connestable. Tout cet espace et cette enceinte qui estoient autour de l'autel estoient éclairés d'un nombre infiny de flambeaux, chaque évesque et monsignor, lorsqu'ils ont esté placés, en tenant un. Les cardinaux sont venus en habits pontificaux, leur mitre blanche en teste, les évesques de mesme, avec cette différence que celle des cardinaux est de moire blanche et celle des évesques de toile. Après que le pape a esté placé en son trosne, revestu d'une chape blanche brodée d'or, sa mitre de mesme, les cardinaux ayant aussy pris leur place, on est venu faire les suppliques au pape pour la canonisation des saints. Ces suppliques se font par l'ambassadeur du prince ou roy et un cardinal du pays dont le saint est natif. Le cardinal Porto-Carrero seul a fait la supplique pour le roy d'Espagne, l'ambassadeur de ce royaume n'assistant jamais aux cérémonies; le cardinal Ottoboni avec l'ambassadeur de Venise sont venus faire les suppliques pour les Vénitiens. Le cardinal patron conduit et vient prendre à leur siége ceux qui doivent faire les suppliques, et les conduit jusqu'au trosne du pape : ils y viennent trois fois. Les deux premières suppliques s'appellent simples, à chacune desquelles il y a une petite harangue de la part des suppliants, après laquelle le pape va faire une prière et répondre à la harangue. A la dernière des trois, qu'on appelle *suppliquissime*, après que le pape a fait une troisième prière, il accorde la canonisation, fait répondre encore par un monsignor, et, cela fait, on chante les litanies des saints, dans

lesquelles on met ceux qui viennent d'être canonisés. Lorsque ces litanies ont esté chantées, on est venu présenter au pape les présens des saints, qui sont : un très-gros cierge peint, deux grands pains, dont il y a un doré et l'autre argenté, et deux cages, l'une dorée et l'autre argentée, dans lesquelles il y a des colombes blanches. Les présens sont conduits par les cardinaux et portés par des religieux de l'ordre du saint qui vient d'estre canonisé. Cette cérémonie ayant esté achevée, le pape s'est levé de son trosne et est venu sur la droite de l'autel sur une chaire qui luy avoit esté préparée; en cet endroit on l'a habillé des habits sacerdotaux pour dire la messe, après quoy, estant venu à l'autel assisté du cardinal Azolini qui luy servoit de diacre, et l'abbé de Bourlemont de sous-diacre, il a commencé la messe et s'en est retourné asseoir sur son trosne. Ce pendant la grande première messe s'est continuée en musique, le cardinal Azolini célébrant, et, lorsque la consécration a esté faite, le cardinal et l'abbé de Bourlemont se levant et tout le reste des ecclésiastiques qui environnoient l'autel, ils ont esté porter la communion au pape, qui a pris l'hostie à l'ordinaire, mais qui suce le sang du calice avec une canule d'or. Après la communion du pape, le cardinal Azolini est revenu finir la messe au grand autel, et la cérémonie s'est terminée.

Du lundi, 13 avril. — J'ay esté aujourd'huy au Panthéon, qui estoit autrefois le temple de tous les dieux et qu'on appelle aujourd'huy l'église de la Rotonde; c'est un des morceaux les plus entiers qui nous restent de l'antiquité, et bien que j'eusse desjà vu cette église en passant, j'y suis retourné pour la voir avec plus d'exactitude. C'est un bastiment assez grand qui ne prend jour que par un large trou qui est au haut de la voûte, qui ne s'est démentie depuis un si grand nombre d'années en aucun endroit; la hauteur de cette voûte est égale à son diamètre; elle se soutient par son propre poids, ses costés ne reposant pas sur les vifs des colonnes qui sont autour du bastiment. J'ay remarqué encore plusieurs choses extraordinaires, entre autres, que l'arc qui est sur la porte est plus que de demy-cercle, que les bases des colonnes et des pilastres ont une plinthe trop petite, d'un tiers plus qu'il ne faut; qu'il y a des pilastres qui ont neuf cannelures; qu'il y a huit frontons ronds qui sont les seuls de cette forme qui se voyent dans l'antique; qu'au portique, les colonnes latérales sont plus grosses que les médianes; que les modillons de la corniche en dehors ne tombent point sur les roses des chapiteaux. Ce temple a esté autrefois fondé par Marcus Agrippa en l'honneur de Vénus et de Mars, ensuite de quoy on le dédia à tous les dieux; quelques-uns des grands arhitectes ou peintres qui sont morts à Rome ont voulu y estre enterrés, comme Raphaël, Annibal Carrache et plusieurs autres. Les portes de cette église sont les anciennes portes de bronze qui y estoient. Autrefois il y avoit en haut des poutres de mesme matière qui estoient excessivement grandes; le pape Urbain VIII les fit oster pour faire le baldaquin qui est à Saint-Pierre et quelques canons qui sont dans le chasteau Saint-Ange. Les Romains ne manquèrent pas de trouver cela estrange et de faire dire à Pasquin que ce que les barbares n'avoient osé entreprendre, les Barbarins l'avoient fait.

Du Panthéon, j'ay esté voir la colonne Antonine et la Trajane. La Trajane est au pied de la petite montagne qui mène à Monte-Cavallo; elle est enfoncée en terre de huit pieds; qu'on a creusée tout autour pour laisser voir la base et tout le bas de cette colonne. Il y a dans son piédestal une porte qui conduit à un degré à vis par lequel on monte jusqu'en haut. Après la mort de Trajan, on y mit ses cendres dans une urne d'or. Le degré a 185 marches. Le dehors de la colonne est environné de bas-

reliefs qui sont en ligne spirale jusqu'au sommet, et qui représentent la vie de Trajan, ses conquestes et ses exploits, entre autres les guerres d'Arménie et ce qu'il fit contre les Parthes. La colonne d'Antonin est au milieu du Champ de Mars d'autrefois, maintenant appelé *piazza Colonna*. Sa hauteur est de 86 pieds; elle a 104 degrés et 56 petites fenestres : ses bas-reliefs du dehors sont presque tous consumés par le feu et ont esté réparés par Sixte-Quint qui dédia cette colonne à saint Paul, comme la Trajane à saint Pierre, ayant fait mettre la statue de bronze de chacun de ces saints sur le haut de chacune de ces colonnes.

Du mardy, 14 avril. — J'ay esté aujourd'huy revoir ce que je n'avois pas vu du Capitole; c'est une butte de terre assez haute sur laquelle on monte par un grand nombre de degrés; on voit d'abord deux grands piédestaux de marbre sur lesquels sont deux trophées d'armes érigés autrefois en l'honneur de Marius après la défaite des Cimbres; au-dessus et derrière ces trophées sont deux statues de marbre d'hommes dont chacun tient un cheval échappé; ces statues et ces chevaux n'ont rien de remarquable que leur grandeur. Après les avoir passés, et monté tous les degrés, on entre dans un terrain carré assez grand : il est basty de trois costés. La première face du bastiment qu'on voit vis-à-vis des degrés par lesquels on est monté est le palais où l'on rend la justice; il est assez bien basty et l'on y monte par un escalier à deux rampes qui sont au dehors du bastiment. Au-dessous et au milieu de ces deux rampes qui sont ornées d'une balustrade de marbre blanc, dans l'enfoncement d'une grande niche, est une très-belle fontaine où est la statue de la ville de Rome et les autres du Nil et du Tibre dont je viens de parler. Les deux costés de ce bastiment sont accompagnés de deux grandes ailes qui sont aussy longues que l'est la place et le terrain, bien qu'il se trouve au haut du Capitole; l'aile qui est à la gauche du lieu où l'on rend la justice est le palais des Conservateurs de Rome : on y voit dedans plusieurs statues anciennes; une teste colossale de marbre de l'empereur Commode; le tombeau d'Alexandre Sévère et de sa mère Mammea; la mesure antique dite *Congius;* plusieurs figures bas-reliefs de Marc-Aurèle triomphant des Daces; les statues de Marius, de Jules César, d'Auguste; un grand Hercule de bronze doré; un autre Hercule enfant fait de pierre de touche; l'ancienne louve d'airain allaitant Rémus et Romulus qui estoit à la place des Comtes; une teste de bronze de Brutus, premier consul; une petite figure d'airain d'un berger qui se tire une épine du pied; et j'ay vu aussy contre une muraille les restes d'une grande table de marbre où sont gravés tous les noms des consuls, dictateurs et censeurs romains jusqu'au temps d'Auguste. Dans le palais où l'on rend la justice je n'ay rien vu de remarquable que les statues de quelques papes et quelques bustes anciens, entre les autres, ceux de Cicéron, de Socrate, d'Homère et de plusieurs personnes illustres. Quant à l'autre aile du bastiment qni est à droite du palais où l'on rend la justice et vis-à-vis de celle où est le palais des Conservateurs, je n'y ay rien vu qui mérite une remarque. On y montre une figure toute rompue qui est la statue de Marforio ou Mariforio. De ce mesme costé du Capitole est une église bastie sur une hauteur considérable qui fait partie du Capitole, et à laquelle on monte par 108 degrés. C'estoit autrefois le temple de Jupiter Ferretius. Pour la place qui est au-dessous du Capitole, au milieu de laquelle est le Marc-Aurèle, c'estoit autrefois le lieu de l'ancien asile ouvert par Romulus.

(*La fin prochainement.*)

J.-P.-M. SOUMY

GRAVEUR ET PEINTRE

On ne peut jeter les yeux sur la vie de certains artistes sans être frappé de l'insistance de la fatalité qui les a poursuivis et sans reconnaître que cette fatalité résulte non pas seulement de l'époque ou du centre dans lesquels ils ont vécu, mais de la qualité de leur nature et des circonstances de leur éducation. Un sceau particulier les a marqués à leur naissance, et dès ce jour tout concourt à leur perte : ils auront un corps débile ou une constitution trop nerveuse, l'éducation du foyer leur fera défaut; ou bien, au contraire, la mère s'emparant d'eux avec un soin jaloux, développera ces côtés féminins, qui, dans les rudes combats de la vie, reçoivent les plus vives blessures; dès les premiers pas, ayant placé l'idéal trop haut, ils se laisseront énerver par le découragement; ou bien, s'ils essayent la lutte, la Banalité cauteleuse, la Routine arrogante s'uniront contre eux, et en auront facilement raison; les travaux de leur choix leur échappent; leur nom n'est répété que dans un cercle étroit de gens d'élite dont les arrêts discrets ne frappent l'oreille ni de la foule ni des puissants. Un jour enfin, il semble que le ciel s'éclaircisse... ils vont poser le pied sur la dernière marche, mais la Fatalité les attend sur le seuil et les précipite définitivement, et ils tombent sans être certains que l'éternelle Justice a eu le temps de recueillir leur nom! Tel fut, dans la génération précédente, le sort de Prud'hon. Tel a été, de nos jours, avec cette différence du génie à un talent qui n'a pu atteindre son

complet épanouissement, le sort de J.-P.-M. Soumy, artiste remarquable et dont cependant plus d'un de nos lecteurs ignore le nom.

Soumy (Joseph-Paul-Marius), né au Puy Amblay (Haute-Loire) le 28 février 1831, est mort à Lyon en juillet 1863 au milieu d'un accès de délire ou d'amertume. Ses toutes premières années se passèrent dans un pays accidenté, d'un caractère un peu sévère, mais propice à la rêverie machinale de l'enfance : la ville du Puy, bâtie en amphithéâtre sur le versant méridional du mont Anis permet aux yeux de plonger à chaque angle de ses places sur de vastes horizons. Son père était voyageur de commerce dans une maison de librairie de Lyon. Sa mère, fort instruite, et qui l'éleva avec cette passion inquiète et égoïste des femmes dont l'époux est forcé, par sa position, de quitter souvent le logis, avait été maîtresse de pension. Plus tard elle s'installa près de lui à Paris, et lorsque, pendant son séjour à Rome, Soumy la perdit, il se sentit en proie à l'isolement le plus cruel qui se puisse imaginer.

Soumy, à Lyon, suivit les cours de dessin de l'École impériale, entra dans l'atelier de peinture de M. Guy, plus tard je crois dans celui de M. Bonnefond, et dans l'intervalle dans l'atelier de gravure de M. Vibert. On sait à quel degré de froideur M. Vibert a fait descendre la gravure. Chez ce maître, selon l'expression frappante d'un de ses camarades, Soumy apprit à graver « mathématiquement. » Mais, loin de s'en plaindre, il faut le féliciter de cet apprentissage en apparence si peu fait pour développer les tendances rêveuses et libres de son talent. Il apprit là son métier de graveur. Les années de l'apprentissage doivent être laissées au maître, et il doit vous initier à toutes les ressources mécaniques de la main et de l'outil. Ainsi se faisait l'éducation des artistes au temps des grandes écoles. Et c'est en toute connaissance de cause, le jour où des idées particulières sur l'ensemble de l'art germent dans l'esprit, qu'il faut seulement redouter les influences directes.

Soumy obtint en 1851 la médaille d'or dans le concours de gravure[1], partit pour Paris, suivit les cours de l'École des beaux-arts, depuis le 6 mai 1852, et reçut aussi de M. Henriquel Dupont des conseils fructueux. On ne saurait dire, à l'étude de son œuvre, que Soumy soit élève de M. Henriquel Dupont, et cependant l'on sent que ce maître autorisé

1. Il était entré à l'École en 1847. En 1849, il obtenait le prix de 500 francs offert par cette *Société des amis des arts,* dont nous avons plus d'une fois constaté ici l'heureuse influence. Le sujet du concours était le portrait, au burin, de M. de Lassalle. L'année suivante il conquit le *Laurier d'or*, la plus haute des distinctions accordées par l'École de Lyon. A son premier concours, il fut reçu en loges le premier.

est venu lui donner de sérieux avis au moment où l'artiste dépouillait les hésitations de l'élève.

Deux fois Soumy entra en loge. En 1854, il obtint le grand prix de gravure et son concours fait le plus grand honneur à son crayon et à son burin. On sait que le logiste graveur doit exécuter sur le cuivre l'académie qu'il a faite d'après le modèle posé par le professeur. Il faut donc déployer non-seulement tout ce que l'on a de goût et d'acquis, c'est-à-dire savoir bien emmancher son modèle et le faire porter, mais encore pouvoir en modeler les reliefs, en accuser les ombres, en simuler les raccourcis, en rendre la couleur tannée ou claire, en exprimer l'épiderme rude ou fin, et — autant que possible — lui donner une expression vivante et intelligente. Durs problèmes et que bien peu ont su résoudre. Lorsque l'on parcourt le recueil des Grands prix de gravure, depuis celui remporté par Masquelier en 1804, jusqu'à celui d'hier, on reste stupéfait de la faiblesse incroyable des Grands prix et l'on s'explique du même coup la décadence dans laquelle est tombée l'école française de gravure. La photographie est venue fort à propos pour endosser le gros des injures. Mais enfin, la photographie est une « conquête » moderne et le concours de l'École de Rome date de plus haut. — Le concours de Soumy est excellent, bien supérieur à celui de son premier maître, Vibert (1818), lequel n'était que propre et froid : La pose choisie était fort ingrate : le modèle courbé en avant présentait pour la poitrine un raccourci sans intérêt, mais la tête, à barbe et à chevelure noires, est animée et presque pensante ; les membres sont bien attachés; les mains et les pieds sont rendus par des travaux colorés et participant plus de la vivacité de l'eau-forte que du système toujours un peu gourmé du burin; les ombres, les lumières, les larges demi-teintes sont bien placées et les travaux qui les massent expriment sans lourdeur et sans sécheresse ce qu'aurait dit le pinceau. Quelle tristesse quand on songe que ce brillant début ne devait être qu'une promesse sincère que la destinée ne laisserait point tenir!

Soumy partit pour l'Italie en janvier 1855. A Rome, il retrouva des amis sympathiques, une vie nouvelle, une nature qui le charmait. C'était de longues courses dans la campagne, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil, des croquis que l'on prenait en plein air, des haltes dans les osteries, l'étude naïve et passionnée du ciel, de l'air, des arbres, des horizons. C'est là qu'il peignit[1] ce beau portrait de *la Carolina*, — une simple

1. M. Schnetz, directeur de l'École à Rome, fut si vivement frappé d'une étude peinte qu'il vit un jour sur le chevalet dans l'atelier de Soumy, qu'il l'engagea à quitter la gravure pour la peinture.



blanchisseuse, mais belle comme la Nausicaa d'Homère, — qui fut acheté par le musée de Marseille. Ce fut un renouveau complet, et il fuyait l'atelier au jour froid et pâle avec autant de passion que d'autres s'y enferment, demandant à chaque instant à la nature la note de son émotion, et invoquant l'idéal dans les grands aspects toujours renouvelés de la terre et du ciel. Nous devons à l'amabilité d'un de ses amis un petit album qu'il portait souvent sur lui et sur lequel il notait au passage les mille détails qui frappent un nouveau débarqué plein d'ardeur pour conserver ses impressions toutes fraîches. C'est un groupe de paysans des marais Pontins dont les guêtres, la culotte de drap et la chemise moulent la robuste musculature; des buffles sauvages que l'on force dans une course à cheval, une barque à voile mouillée dans le petit port de Terracine; des bœufs sous le joug ou des capucins vidant leur tabatière en traversant la place Navone; la silhouette grave d'un couvent s'enlevant en vigueur sur les premières lueurs de l'aube, ou encore des projets de composition, tels que l'épisode de la lecture de *Francesca et Paolo.*

A Rome, la nature ne le frappa pas seule. Soumy travailla énormément dans les églises et les galeries, et son talent subit une transformation totale et rapide. On n'a point oublié les magnifiques dessins d'après les Michel-Ange de la chapelle Sixtine, qui furent ses envois : *la Sibylle Libyca*, ou encore *la Création de l'Homme*[1]. Il y avait longtemps qu'en France Michel-Ange n'avait été compris ainsi, c'est-à-dire par ses côtés d'élégance dans la force et de rêverie absorbée plutôt que douloureuse. Soumy fit, dans le palais Doria, d'après une peinture de Giorgione, un dessin et une gravure de ce portrait d'homme dont le type

1. Soumy exposa le premier de ces dessins au salon de 1859. Il fut, je crois, photographié et mis en vente chez l'éditeur Cadart.

Il envoya le second au salon de 1861, avec deux *portraits* à l'huile, l'un d'homme, M. J. C.; l'autre de femme, Mme M. T. Un *Jeune Romain*, tête d'étude, et de *Jeunes Paysannes romaines*, études au crayon sur papier bleu. Soumy a laissé, ébauchée au simple trait, sauf une tête, un bras et une jambe, une planche contenant deux fois une étude d'une grande allure de la figure d'Adam dans la *Création.*

Parmi ses principaux dessins d'après les maîtres, nous citerons encore le portrait de *Stella*, le graveur, d'après l'original du Musée de Lyon, le *Borgia* de Raphaël qui est dans la galerie Borghèse; un fragment de la *Dispute du Saint-Sacrement; la Sibylle de Cumes*, d'après Michel-Ange; un fragment du *Jugement dernier*, groupe de damnés, enlevés par un ange et retenus par un démon. — Il faut ajouter à cette liste, encore incomplète, un grand nombre de paysages aux crayons noir et blanc et un beau carton d'après nature, *les Grimpeurs*. Une partie de l'œuvre Soumy a paru à Lyon, à la Photographie artistique de A. Fatalot. Ces photographies sont remarquablement bien réussies.

faunesque ne se laisse point oublier. Le dessin est à Lyon, dans l'atelier d'un artiste de mérite, M. Bellet du Poizat[1]. La gravure est celle qui accompagne cette notice. C'est le chef-d'œuvre de Soumy. On sent que le Giorgione, ce prince de la fantaisie vénitienne, était un de ses maîtres de prédilection. Soumy, nature poétique, fine et vivante, devait être tout admiration pour ces portraits aux lèvres sensuelles, au sourire heureux, aux yeux brillants, aux chairs largement caressées par la lumière. Tendre et rêveur, il se passionnait pour cet éternel Décaméron où de beaux jeunes gens, assis en rond, chantent, devisent, jouent de la mandoline ou suivent des yeux leurs maîtresses qui jouissent du mystère des grands parcs et livrent leurs flancs ambrés aux baisers du soleil. Soumy termina encore pendant son séjour à Rome le *Portrait de François Ier*, par le Titien, lequel est au Louvre[2]. Cette planche, dont le travail est moins suave que le *Portrait d'homme* que nous donnons ci-contre, est d'une belle harmonie générale; la manche, aux crevés de satin, est hardiment attaquée; la fourrure et la barbe sont soyeuses, mais les chairs sont exprimées mollement, et surtout l'expression de cette physionomie de bouc du roi-gentilhomme est singu-

1. En 1865, rendant compte dans la *Gazette des Beaux-Arts* de l'Exposition de la Société des amis des arts de Lyon, nous écrivions ces lignes : « Les amis du regrettable Soumy avaient réuni ici quelques-uns de ses portraits, de ses gravures et de ses magnifiques dessins. On a déposé une couronne d'immortelles au-dessous d'un de ses ouvrages. Cela n'est point assez. Nous voudrions que la ville de Lyon dont Soumy était presque un des enfants, acquît toutes ces œuvres et les conservât dans son musée. Elles sont assez savantes, assez consciencieusement étudiées pour servir de modèles bien avant les croûtes que l'on achète sous prétexte d'ancienneté. » Ce conseil a été écouté en partie. La Ville acquit le dessin de la *Création de l'Homme*, pour en orner sa galerie spéciale des peintres lyonnais. Il y faudrait encore au moins une peinture et toutes les gravures de Soumy.

2. Le 8 septembre 1861, Soumy écrivait au docteur Viennois : « ...hier samedi, j'ai terminé mon *François Ier*. Impossible de le travailler plus longtemps, devant le donner à l'Institut samedi. Ce ne sera donc qu'une ébauche, mais que je crois assez bonne, et je me propose de la terminer après mon exposition. J'attends le rapport que l'Académie va en faire, étant dans des conditions de gravure qui se pratiquent très-peu à notre époque. Si j'éprouve un échec de la part de ces Messieurs, je n'en persisterai pas moins à continuer dans cette route, que je crois être la bonne, sauf à l'améliorer. » L'Académie lui fut très-favorable.

Après la mort de Soumy, le ministre autorisa les héritiers à faire imprimer 200 épreuves de ce cuivre qui, selon l'usage, appartient à l'Institut. Il en existe encore une centaine d'épreuves et en les acquérant, les amateurs s'enrichiraient à la fois d'une belle œuvre et d'une bonne action, la veuve et l'enfant de Soumy étant dans une grande misère.

lièrement atténuée. On croit que le Titien peignit ce portrait d'après une médaille. Soumy l'a gravée surtout d'après des souvenirs de coloriste [1].

Soumy n'attachait à la gravure que l'importance secondaire qu'elle occupe dans l'art, n'étant elle-même qu'un art d'imitation et non de premier jet. Il voulait se faire une large éducation d'artiste et surtout apprendre à peindre. « Peintre, demandant des conseils aux peintres, — nous écrivait, peu de temps après la mort de Soumy, un de ses camarades, grand prix comme lui, M. Chifflard — et les surpassant dans ses essais. Il ne put donner la preuve de tout ce que son esprit promettait. Il avait l'étincelle, il l'aurait rendue éclatante. » Les peintures que nous avons vues de lui sont un peu sourdes d'aspect, mais d'une exécution savante, d'un modelé très-suivi, et, en somme, d'un charme pénétrant. Il a peint des portraits auxquels il ne manque que plus de flamme dans le regard, de transparence dans les ombres, pour rappeler des Prud'hon. Il prenait volontiers ses amis pour modèles, M. Carpeaux, le statuaire, par exemple; M. Vollon, le peintre de nature morte; M. Garnier, le ciseleur. Son portrait de Mme M... T..., qui figurait au Salon de 1861, est d'un abandon chaste et touchant. Celui de Mme Bouvier est cité par ses amis comme un de ses meilleurs.

Soumy avait épousé, un an après son retour d'Italie, une jeune femme qu'il avait connue au moment de son entrée en loges et qu'il adorait; il la perdit quelques mois après. Sa mère aussi était morte pendant son séjour en Italie. Dès lors, sa vie ne fut en quelque sorte qu'une fuite incessante, éperdue, devant l'isolement, l'ennui ou la maladie. « Souffrant par nature, caractère droit, primitif, sensible à l'excès, fuyant une douleur morale, injuste, de Rome à Paris et de Paris à Rome [2], » Soumy se laissa aller à des soubresauts douloureux et ne travailla plus que pour subvenir aux plus pressants besoins de la vie. Ses malheurs avaient ajouté à sa distinction naturelle une pointe marquée de mélancolie. Il était de taille

1. En 1861, à propos de quelques lignes sympathiques que nous avions écrites sur ce portrait, Soumy nous fit témoigner par son éditeur M. Cadart, le désir de nous connaître. Il habitait sur le quai Saint-Michel un très-petit appartement, situé tout à fait sous les toits et tout encombré d'esquisses, de cartons, d'études peintes, etc. Il était déjà fort malade et nous entretint fièvreusement des contre-temps de son existence. Il attaquait avec amertume, une institution officielle « qui, disait-il, donne aux jeunes gens les aspirations les plus hautes, les dégoûte des travaux de commerce, les force à travailler à contre-sens de ce qui peut plaire au public, mais qui abandonne les artistes aux chances du hasard à leur retour de Rome. » Je trouvai, pour le calmer, des raisons qui ne me reviennent point en cet instant à l'esprit, et je le quittai tout ému.

2. Lettre déjà citée de M. Chifflart.

moyenne, un peu fort, portait ses cheveux taillés court, et toute sa barbe. Il était blond ; il avait les yeux bleus, un peu à fleur de tête, d'une douceur et d'une finesse extrêmes, le front haut et rond, de jolies mains; il était bon musicien et causeur agréable. Par-dessus tout, il avait le cœur le plus délicat. Jamais homme ne fut plus universellement aimé de ses camarades, n'a laissé derrière soi de plus vifs regrets, rarement un artiste avait inspiré à ses pairs d'aussi complètes espérances.

Son œuvre n'est pas considérable et nous en avons noté déjà les pièces marquantes, qui sont ses dessins, quelques portraits, le ***François Ier*** et le ***Portrait d'homme***. Avant de dire ce qu'il exécuta d'après Hippolyte Flandrin, qui lui témoigna réellement de la sympathie, passons rapidement en revue ce qui fait nombre, sans compter isolément.

Ce fut l'imagerie religieuse — ce Mont de Piété arrosé d'eau bénite des jeunes talents honnêtes — qui lui fit les premières, nous pouvons ajouter les seules commandes. Soumy grava, d'après Lesueur, et sans doute à titre d'étude préférée, le ***Jésus portant sa croix***, qui est au Louvre[1]. On sait ce drame si simple et si émouvant : Jésus qui succombe sous le poids de la croix, Simon le Cyrénéen qui arrive pour le secourir, et sainte Véronique qui approche le linge de la face divine, ruisselante de sueur et de sang. La gravure de Soumy a peu d'accent; c'est un prélude; mais il est d'une justesse parfaite. Puis, six petits sujets de la ***Vie de la Vierge, « chez Daniel, au Saint Cœur de Marie, »*** vignettes de 90 millim. de hauteur, cintrées par le haut et destinées aux livres de piété. Nous ne savons d'après qui elles sont exécutées, mais on sent que Soumy y mettait toute sa conscience. Il y a une tête de Christ, un Enfant Jésus, tout à fait complets, et pour se rendre compte de ce que Soumy jetait de talent dans ce labeur écœurant, tournez les yeux sur le reste de la suite qui est du burin de M. Dubouchet. Enfin, nous trouvons, chez le même éditeur, quelques autres vignettes de plus grand format (haut. 140 millim., larg. 90 millim.) et de forme carrée : elles sont composées et gravées par Soumy, composées un peu dans le goût d'Owerbeck, moins la prétention et la puérilité ; gravées un peu dans le goût de

1. On trouve deux croquis de ce tableau dans les ouvrages de Landon et de Filhol. C'est le n° 517 du livret de M. Fr. Villot, édition de 1858.

La gravure de Soumy porte 540 millimètres de largeur sur 320 millimètres de hauteur. Le premier état est seulement avec les noms de Lesueur, de Soumy, de l'éditeur Gache et de l'imprimeur Drouard. On lit au bas du second état : SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES VEILLEUSES CHARITABLES DE LYON. — *Ce que vous avez fait au plus petit de mes frères, vous me l'avez fait à moi-même.*

Keller, moins la glaciale conduite de l'outil et l'absence absolue d'effet. Mais pourquoi chercher des comparaisons qui trahissent sans cesse l'intention nette ? Il est évident que l'éditeur commanda à notre artiste des compositions pour aller avec celles qu'il avait déjà en magasin, et qu'en bon français qui s'était abreuvé aux sources pures de l'art primitif italien, Soumy modifia le programme le plus possible. Des quatre compositions que nous avons sous les yeux, la *Mort de saint Joseph*, la *Cène*, le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Christ en croix*, ces deux dernières renferment des morceaux que l'on priserait fort, s'ils étaient détachés de l'œuvre d'un maître en réputation. La Vierge qui pleure debout près de la croix a comme un air de parenté avec ce je ne sais quoi de doux, de svelte, d'émacié des types féminins de Martin Schongauer ; dans toutes les figures on trouve des plis facilement drapés, des mains distinguées et émues, des expressions dans le goût contenu de Lesueur, mais surtout nulle trace de pastiche et rien qu'un sincère désir de bien faire.

Dans l'intervalle qui nous sépare des gravures d'après Hippolyte Flandrin, auxquelles nous arriverons trop tôt, puisqu'elles sont la date de sa mort, Soumy avait ébauché au Louvre le seul Bonington que nous possédions, *François Ier chez la duchesse d'Étampes*, et gravé à l'eau-forte pour le journal l'*Artiste* une composition dramatique de M. Chifflart, la *Morte :* une jeune fille drapée dans un linceul et, à genoux près du lit, un homme qui sanglote. — Puis, encore d'après M. Chifflart, *Hamlet et Ophélie*, et *Othello et Desdémone ;* l'Othello est d'une belle et fière tournure, mais l'effet général, grâce au choix intelligent des travaux, a surtout de la couleur et de la lumière [1]. — De 1857 à 1859, à Rome et à Paris, il lithographia [2] ou tout du moins dessina sur papier destiné à être reporté sur pierre une suite de douze types d'enfants, de femmes et d'hommes, sous ce titre : MOTIFS D'ÉTUDES. En voici rapidement la mention : N° 1, *Pifferaro ;* n° 2, *Tête d'Italienne* de profil ; n° 3, *Moine à barbe noire*, une calotte sur la tête ; n° 7, *Moine vu de face*, le capuchon abaissé sur le visage ; n° 8, *Buste de ligueur ;* n° 9, *Tête de jeune fille*, avec un voile de dentelle, un double ruban passé dans ses cheveux ; n° 10, *Profil de jeune fille italienne ;* cette belle personne a des cheveux épais, annelés, le teint bistré, les yeux plombés, une oreille de camée,

1. Ces gravures ainsi que presque toutes celles de Soumy ont été éditées par M. Cadart. On retrouvera le nom de ce hardi et jeune éditeur chaque fois que dans l'avenir on aura à parler des artistes qui ont lutté isolément dans cette seconde période de l'art français contemporain, qui succède au romantisme.

2. Paris, S. Morier, éditeur, rue Saint-André-des-Arts, 52 ; lithographie de Becquet frères.

presque point de front, le menton découpé net, une bouche aux lèvres peu saillantes et ronde comme un œillet qui s'ouvre; c'est une étude excellente et tranchant dans cette suite qui est souvent d'un dessin mou et ennuyé. N° 11, un *Homme blessé au front;* n° 12, *Tête d'homme âgé*, à barbe épaisse. Les n°s 4 et 5 ont été lithographiés, et avec beaucoup de souplesse et de goût, par M. Duplomb, d'après les études de petites paysannes romaines qui figuraient au salon de 1861; on pourrait reprocher à ces deux têtes un peu de mignardise, mais le passage de l'enfance à la puberté y est gracieusement exprimé.

A son retour de Rome, Soumy, déjà malade, alla frapper chez Hippolyte Flandrin qui avait su apprécier ses hautes qualités de graveur[1]. Flandrin lui confia le dessin de *Saint Jean dans l'île de Patmos*, une de ses faibles compositions, au dire de ses amis, mais dans laquelle le geste impérieux, la tournure supernaturelle de l'ange nous inspirent plus d'estime que la maigre figure de l'apôtre, la silhouette naïve du rocher auquel il est adossé ne nous cause d'ennui. La planche, d'un ton gris monochrome, sert aussi à rendre l'unité à l'ensemble. M. Flandrin, nous dit-on, se montra content et chargea son éditeur, M. Haro, de s'entendre avec Soumy pour la reproduction des fresques du chœur de Saint-Germain-des-Prés.

Soumy entreprit donc l'*Entrée du Christ à Jérusalem.* Cette planche fut exécutée dans des conditions extrêmement défavorables. Soumy, au moment où il la commença, perdit sa femme, et dans sa douleur partit brusquement pour l'Italie dont le ciel l'attirait invinciblement. A son retour, Flandrin lui pardonna cette fugue, parce qu'il sentit qu'avant d'entreprendre son travail, Soumy avait voulu se retremper une dernière fois au contact de ses maîtres préférés. Mais Flandrin ne put livrer à Soumy que des dessins peu importants, ou des photographies mal venues, et Soumy éprouva les plus grandes difficultés pour calquer au moins les têtes sur la fresque originale. Flandrin se montra toujours affectueux et confiant. Voici une lettre inédite datée de février 1863 qui en fait foi. « Mon cher Monsieur Soumy, j'ai reçu la visite de M. Bouvier qui me dit votre vif désir d'arriver à finir notre grande estampe pour le 1er mai, jour de l'ouverture de l'Exposition... Mais, d'après ce que me dit M. Viennois, votre vue est encore douloureuse. Il ne faut pas cesser de la ména-

1. En effet, nous lisons dans une lettre inédite d'Hippolyte Flandrin du 11 janvier 1861 : « Soyez donc là ce que je vous ai vu dans plusieurs de vos ouvrages, fin et large en même temps. Mettez toute la chaleur possible et à la fin nous chercherons le reste. »

ger... Cette épreuve est celle que m'a remise M. Bouvier, dans laquelle j'ai bien reconnu votre retouche aux premières figures du côté droit. Vous les avez remontées de ton. Vous avez ôté beaucoup de petits noirs dans les têtes du fond, Vous avez tous les documents pour aller plus loin et je me fie à votre intelligence et à votre amour de l'art. Lorsque vous approcherez de la fin, je crois qu'il sera indispensable que vous soyez à Paris et que nous nous entendions pour les dernières recherches. Quant à la conduite de l'effet, vous avez tous les documents : vous interprétez, eh bien, restez donc maître et seigneur. Livrez-vous à votre sentiment d'artiste distingué. J'y ai confiance. »

Soumy laissa sa planche de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, assez avancée et très-magistralement conduite. Elle a été terminée par M. Poncet[1].

Sa vue s'affaiblissait de jour en jour. Il était allé dans le Midi chercher à Vienne, chez M. Bouvier, un de ses meilleurs amis et des plus dévoués, le repos et fuir son isolement cruel. Il se remaria, et un instant il put croire que la mauvaise chance allait le lâcher. Il n'en était rien. Il reprit trop tôt le travail, et l'on sait que la lumière projetée par une plaque de cuivre poli est horriblement fatigante. A Marseille, ses yeux redevinrent plus malades que jamais, malgré les soins empressés des médecins. La fièvre le prit... ou ce que nous appelons la fièvre pour excuser ce que la philosophie antique admettait et ce que les lois sociales modernes réprouvent. Le 25 juillet 1863, à Oullins, près Lyon, il se précipita de la fenêtre d'une maison de santé et fut inhumé, à Lyon, trois jours après.

On le voit, rien ne manqua à l'accomplissement de sa triste destinée. Cette dernière commande du chœur de Saint-Germain-des-Prés était pour lui un coup de fortune : plus coloriste que le maître qu'il avait à traduire, il l'aurait soutenu quant à l'aspect général, et excellent dessinateur, nourri des meilleurs enseignements, âme poétique et tendre, il aurait rendu à merveille l'onction de cette belle page religieuse. C'était un travail aussi important et plus facile assurément que celui qui a fait une position si élevée et si estimable à son professeur, M. Henriquel Dupont, je veux dire l'*Hémicycle* de l'École des beaux-arts. La vie matérielle semblait assurée. Il aurait eu du loisir pour continuer sa chère peinture, achever le portrait de ses amis. Élève de Rome, noté pour un

1. Le Cabinet des estampes à la Bibliothèque impériale ne possède point d'épreuve de la planche de Soumy telle qu'elle était au moment de sa mort.

travail de longue haleine et secrètement désigné peut-être dans l'esprit de Flandrin pour traduire tout son œuvre sur le cuivre, il eût vu quelque jour s'ouvrir pour lui les portes de l'Institut. Mais la Fatalité veillait et Soumy est tombé, jeune d'années, laissant une trace plus profonde dans le cœur de ses amis que dans le souvenir de ses contemporains, promettant à la nouvelle génération un véritable graveur et ne laissant que des pages éparses.

Soumy aurait eu sur l'école moderne de gravure une influence assurée. Il savait son métier aussi habilement que les plus habiles, mais il avait de plus que ces habiles une intuition nette et décisive de la philosophie de l'Art. Il reportait tout à l'expression de la poésie intime et de l'harmonie générale. Il ne s'astreignait à aucune pratique de convention ou de tradition, ce qui trop souvent n'a fait qu'un, pour exprimer les chairs, les vêtements, les cheveux, les substances résistantes ou simples. Il étudiait avec son burin comme il le faisait avec son pinceau ou son crayon, imitant en cela les maîtres de l'école du XVIIe siècle français, la plus intelligente et la plus noble école du burin. A moins que ce système généreux n'arrive à triompher, il sera difficile, dans quelque cinquante ans d'ici, de classer Soumy dans l'école contemporaine. Si ce système triomphe, il sera juste de placer Soumy au premier rang de ceux qui ont exprimé de leur mieux leur foi naïve et profonde dans une étude directe de la nature et des œuvres des maîtres, et ont ainsi préparé le retour à des œuvres originales et sincères.

PHILIPPE BURTY.



BULLETIN MENSUEL

MARS 1865



S'il est vrai que le goût public a besoin d'être sans cesse nourri, éclairé, fortifié par des leçons nouvelles, on peut dire que, cet hiver, rien n'aura manqué à son éducation. Pendant que la vente Pourtalès égrenait son interminable chapelet des merveilles de l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, d'autres expositions, d'autres ventes ramenaient sous nos yeux les œuvres aimées de Charlet, de Decamps, de Delacroix, de tous nos maîtres modernes; une exposition fermée d'hier éveillait des luttes ardentes autour du nom d'Hippolyte Flandrin; enfin des cours ouverts sur les deux rives de la Seine livraient en pâture aux esprits curieux, ici d'ingénieuses théories, là des enseignements pratiques. La saison a donc été bonne et le public doit se déclarer satisfait. Il a payé sur toute la ligne, mais il a eu pour son argent.

En vérité, où l'argent n'est-il pas? Partout où on l'appelle, le public sort de terre, la bourse à la main. L'exposition posthume de Flandrin va jeter dans la caisse des artistes une somme de 30,000 francs environ. Un peintre étranger, décrié durant toute sa vie par la critique française, meurt après trente années d'un travail opiniâtre. On apporte à Paris ses esquisses, ses études, ses dessins, et, pendant plus d'une semaine, Paris se dispute à prix d'or les reliques du talent de Calame. Faut-il en conclure que Paris n'est peuplé que de Genevois, ou que les Parisiens sont des bêtes? Ni l'un ni l'autre. C'est qu'il y a, dans les études peintes directement d'après nature, une saveur particulière qui ne fut jamais mieux appréciée qu'aujourd'hui. Lorsque le malheureux Calame, chamarré des ordres de tous les souverains et riche de leurs dons, envoyait un tableau à nos expositions pour obtenir cette consécration suprême du Salon français, sans laquelle toutes les autres ne sont rien, j'imagine qu'il choisissait le mieux fait, le plus soigné, le plus fini, le plus léché, et ce tableau arrivait juste à un moment où le débraillé de l'exécution était à la mode. Au milieu de cette école du paysage moderne

qui évitait avec soin de faire le tableau de peur d'effacer l'impression, sa nouvelle conquête, la belle main de Calame ne pouvait évidemment prétendre à aucun succès. Mais, dans les études, dans les dessins, la belle main du maître de peinture n'est plus là pour cacher et paralyser l'impression. Le sentiment de la nature parle seul, et il parle le langage le plus ferme, le plus délicat, le plus varié. D'abord indécis et pâle, comme un élève médiocre de l'ancienne école lyonnaise, Calame, qui n'avait alors que des finesses, est arrivé, par l'étude directe de la nature, à une puissance véritable. Parfois l'ambition de *faire français* le conduisit à des pastiches de Cicéri; il voulut empâter, et s'embourba dans des teintes farineuses; il visa à l'effet, et n'aboutit qu'à des cassures de fer-blanc; il chercha la couleur et ne trouva qu'un brillant coloris d'aquarelle. Mais, quand il a su rester lui-même, au bord d'un lac, devant un glacier, ou au fond d'un vallon alpestre, alors il a tiré de son âme une poésie vraie, il a trouvé sans effort la beauté du paysage, il a produit des chefs-d'œuvre de limpidité, de fraîcheur, de profondeur aérienne. Suisse, il a peint la Suisse tout entière, je dirais presque qu'il l'a inventée, car il l'a rendue possible en peinture. Si la critique avait eu à juger Calame, non pas d'après ses tableaux d'autrefois, mais d'après ses études des quinze dernières années, elle lui eût rendu justice. En tout cas le public l'a absous, et puisque les chiffres ont leur éloquence, il suffira de dire que la vente a produit plus de 185,000 francs.

J'aurais voulu parler des cours. Mais nos lecteurs savent déjà, par la *Chronique*, quel franc et légitime succès a accueilli, dès leur ouverture, les leçons professées à l'Union des Arts par les meilleurs de nos amis. J'aurais voulu insister sur le cours d'esthétique de M. Charles Blanc, si différent de ce qu'on nous donne ailleurs sous le même nom. Mais il faudrait entrer dans un parallèle beaucoup trop délicat, trop personnel surtout, et c'est bien assez de l'avoir essayé. Oui, pourquoi n'avouerais-je pas cette témérité? J'ai eu l'idée d'entendre le même jour, à quelques heures d'intervalle, M. Taine à l'École des Beaux-Arts, M. Charles Blanc à la place Royale. Ce jour-là, je dois le dire, j'ai entendu proclamer la nécessité des principes en matière d'art comme en matière de morale, j'ai entendu émettre des principes élevés, lumineux, solides, fruits de l'expérience mûris par la réflexion, principes les plus propres à former un enseignement qui devienne pour l'artiste un guide pratique et sûr. Eh bien! la vérité m'oblige à le déclarer, cet enseignement, le seul digne d'être offert à la jeunesse des écoles, ce n'est pas à l'École des Beaux-Arts que je l'ai entendu professer.

L'éducation du goût ne se fait pas seulement par les expositions et les cours, elle se fait aussi par les livres. C'est par les livres que M. Charles Blanc a préludé à son enseignement. C'est par là, on peut le dire, qu'il a exercé sur le goût public et peut-être même sur l'art contemporain, une influence incontestable. Si les notions de l'art ont pénétré la couche jusqu'alors rebelle des intérêts bourgeois, si tant d'amateurs improvisés surgissent chaque jour sous le marteau des enchères, s'il a pu se former, à côté et autour du noyau privilégié, un public toujours prêt à payer les jouissances de l'art, sous quelque forme qu'on les lui présente, soyez sûr qu'une grande part dans ce mouvement des esprits doit être attribuée à la publication entreprise depuis une vingtaine d'années par M. Charles Blanc, et poursuivie aujourd'hui encore avec un succès sans égal. L'*Histoire des peintres de toutes les écoles* a su forcer toutes les portes; elle est entrée chez l'artiste, chez l'amateur, chez l'homme du monde, et surtout chez le philistin, s'imposant à l'un par le bon marché, à l'autre par l'attrait des illustrations, à celui-ci par l'intérêt historique, à celui-là par le mérite des écrivains, et développant



ÉLISABETH D'AUTRICHE, PAR CLOUET.

progressivement chez tous la sympathie pour l'art et pour les artistes. Dans cette œuvre multiple, l'art français a été la préoccupation favorite de M. Charles Blanc. Tandis que pour les autres écoles il s'adjoignait ou se laissait adjoindre divers collaborateurs, il a voulu écrire seul, d'un bout à l'autre, l'histoire de l'école française. Il avait débuté par Watteau. Il vient de terminer, par la notice sur Paul Delaroche, les trois volumes qui la composent [1].

Jamais à aucune époque la peinture française n'avait reçu un hommage aussi éclatant. Ni Félibien, ni de Piles, ni Florent Le Comte, ni Dargenville, ni Diderot lui-même, ces premiers pères de son histoire, n'auraient osé rêver pour elle un tel honneur. Tous, ils applaudiraient à une œuvre qui les résume si bien, qui les contrôle, les complète, les continue et les relève de tout le luxe de la typographie moderne. Quelques esprits sérieux préféreraient peut-être un livre plus érudit, plus abondant en documents, plus sévère de forme, plus historique en un mot et moins descriptif. Mais l'auteur avait résolu de s'adresser au public et non aux savants. Il voulait populariser l'art, et spécialement l'art français. Or, le public lit des yeux plus que de l'esprit. Les recueils d'archives, les dissertations, les études partielles ne manquent pas. Ce qu'il fallait, c'était un ouvrage pittoresque englobant tous les autres, donnant la vie à l'histoire et se servant de toutes les séductions du dessin, de la gravure et du style, pour apprendre aux Français qu'il y a eu un art français, art fécond, inépuisable en ressources, souvent grand jusqu'au sublime, toujours aimable et charmant.

Parcourez ces trois volumes, où l'art français s'affirme par plus de cent monographies complètes, et vous serez étonné de voir combien vous le connaissiez peu. Quelques grands noms nous sont familiers. Mais combien d'inconnus, combien de talents rien moins que secondaires dormaient à l'ombre de ces gloires, sous le vaste linceul de l'oubli! Ils reprennent leur rang en montrant leurs œuvres, et, si imparfaite que soit parfois la reproduction de ces œuvres, on s'étonne de la lumière qu'elles jettent sur la marche de l'art. Les lacunes que l'on admettait volontiers entre les génies de l'école se comblent peu à peu, et l'on s'aperçoit, non sans surprise, que depuis sa naissance jusqu'à nos jours, l'art français n'a pas cessé d'imprimer, sur un terrain qui lui est propre, une trace brillante et solide.

La question des origines, plus spécialement réservée à l'archéologie, ne devait pas préoccuper outre mesure M. Charles Blanc, j'en conviens. Il l'a traitée dans son introduction d'une manière rapide, suffisante seulement pour en marquer quelques traits généraux. Mais puisqu'il y parlait longuement d'un peintre désormais acquis à l'histoire, Jean Foucquet, puisqu'il faisait graver plusieurs de ses remarquables miniatures, je regrette qu'il n'ait pas cru devoir lui consacrer une livraison spéciale. Il suffisait de réunir les documents publiés en divers recueils, par MM. Vallet de Viriville, Anatole de Montaiglon, etc., et d'y joindre les appréciations de l'introduction elle-même. La notice sur Jean Foucquet était certainement le meilleur frontispice à donner à l'histoire de l'école française.

C'est par les Clouet que s'ouvre cette histoire. C'est Decamps qui la termine. Le premier volume comprend, avec les maîtres du XVIe, à peu près tout le XVIIe siècle, et groupe, autour de Jean Cousin, de Poussin, de Claude Lorrain, de Lesueur, de Lebrun, de Mignard, de Jouvenet, de Largillière, de Rigaud, les individualités moins

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles.* ÉCOLE FRANÇAISE, par M. Charles Blanc, 3 vol. grand in-4°. Paris, veuve Jules Renouard, libraire-éditeur, 1865.



N. POUSSIN P. — CABASSON D. — ... SC.

BACCHANALE, PAR POUSSIN.

célèbres du temps, Fréminet, Stella, Blanchard, La Hyre, Dufresnoy, Testelin, Verdier, Claude Léfèvre, Jean Forest, Santerre, les Coypel, etc. Le deuxième volume comprend les prédécesseurs immédiats du XVIIIe siècle et conduit jusqu'à la Révolution. Toute cette charmante école, que l'on peut nommer la fleur de l'art français, se trouve là au complet, depuis Gillot et Watteau jusqu'à Mme Lebrun ; non-seulement les astres, tels que Chardin, Boucher, La Tour, Carle Vanloo, Joseph Vernet, Vien, Greuze, Fragonard, Louis David, mais aussi leurs satellites, et les satellites des satellites, Lemoyne avec Restout, Lancret avec Pater, Nattier avec Tocqué, Jeaurat avec Baudouin et Lépicié, Hubert Robert et Lantara avec Loutherbourg et Demarne. Le troisième volume réunit tous les noms qui ont illustré le XIXe siècle, depuis Carle Vernet et Prudhon jusqu'à ceux qui ne semblent disparus que d'hier, faisceau glorieux des aptitudes les plus diverses : l'école de David représentée par Lethière, Drouais, Girodet et Guérin, le portrait, par Isabey et Gérard; les tendances nouvelles personnifiées par Gros, épousées par Sigalon et Géricault, continuées par Ary Scheffer et Delaroche ; la tradition de la bataille renouvelée, après Gros, par Charlet et Horace Vernet; le genre, enfin, triomphant avec Granet, Léopold Robert et Decamps. Le paysage seul nous paraît trop sacrifié : à Michalon et Decamps il eût fallu joindre Marilhat, dédaigneusement rejeté dans l'appendice. Car M. Charles Blanc ne s'est pas dissimulé les lacunes inévitables d'une œuvre qui dure depuis près de vingt ans. Il a cherché à les combler dans un appendice où se rencontrent les artistes remis en lumière par de récentes découvertes, ou forcément jetés par la mort dans les cadres de l'*Histoire des Peintres,* tous ceux, en un mot, dont il n'était possible que d'esquisser la physionomie.

Quant aux gravures, destinées à rendre vivantes sous les yeux du lecteur les œuvres de tant de maîtres différents, je ne crois pas qu'aucune des séries de l'*Histoire des Peintres* en contienne de supérieures à celles de l'école française. Dessinateurs et graveurs se sentaient là sur leur terrain. Des artistes tels que MM. Français, Daubigny, Villevieille, Louis Marvy, Jacques, Jules Noël, Eustache Lorsay, A. Masson, Flameng, etc., vinrent, dès le début, prêter leur crayon à l'illustration de notre art national. Avec le temps se formèrent des dessinateurs spéciaux, parmi lesquels MM. Bocourt et Cabasson tiennent le premier rang. Les graveurs composent un groupe nombreux, dont l'*Histoire des Peintres* a été le berceau et l'école. Citer MM. Quartley, Lavieille, Timms, Dujardin, Pannemaker, Guillaume, Carbonneau, Pisan, Sotain, Piaud, Midderigh, Sargent, Boetzel, Chapon, etc., c'est nommer les hommes qui ont renouvelé en France l'art de graver sur bois, et, parmi les circonstances qui ont le plus aidé à ce renouvellement, il faut placer en première ligne la nécessité de conduire à bonne fin la gigantesque entreprise dont s'est chargée la maison Renouard. Dessinateurs et graveurs appartiennent bien à leur époque par le caractère de leur interprétation. S'agit-il de rendre un effet purement matériel, ils rivalisent d'adresse, et, dans le paysage et le genre, ils produisent des merveilles d'harmonie, de finesse, de couleur. Dans la peinture d'histoire, ils ont encore un sentiment décoratif qui supplée à des qualités plus sérieuses. Mais, en présence d'un dessin sobre et pur, on les voit souvent hésiter, et, si ce n'est pas le crayon, c'est l'outil qui trahira leur impuissance. Les bois que nous avons choisis pour les introduire ici ne sont pas, hâtons-nous de le dire, les seules exceptions. En général cependant, le XVIIe siècle a moins bien inspiré les auteurs des gravures que le siècle suivant, dont ils ont admirablement compris toutes les finesses. Arrivés à notre époque, ils ont su reproduire, avec une habileté plus remarquable encore, les tableaux, les lithographies, les eaux-fortes des maîtres mo-



LE BOUVIER, PAR CLAUDE LORRAIN.

dernes. Enfin, une mention particulière est due aux portraits placés en tête des notices, la plupart aussi bien réussis comme caractère que comme exécution : galerie de physionomies toutes françaises par le sérieux de la raison ou le sourire de la grâce, qui achèvent l'impression générale du livre. Et ce livre est certainement digne de nos sympathies les plus vives, puisqu'il a enfin doté la France d'un Vasari.

Viennent maintenant les études partielles d'une époque, les monographies d'un individu ou d'un groupe, elles s'ajouteront à l'*Histoire des Peintres* pour en compléter les informations ou en rectifier les aperçus. Désormais, l'histoire de la peinture française existe dans son ensemble et dans sa suite. Mais chaque chapitre pourra être repris par d'autres mains, traité à un point de vue différent, éclairé de lumières nouvelles. Je n'en veux pour preuve que deux volumes publiés récemment, l'un par M. Charles Clément, l'autre par M. Amédée Durande. Lisez dans le premier[1] l'étude sur Nicolas Poussin et celle sur Decamps. Les faits sont puisés à la même source, mais le jugement s'inspire de considérations d'un ordre plus élevé ou plus sévère, moins large peut-être et moins pratique. Il en résulte pour les jugements même de M. Charles Blanc un contrôle utile, je dirai presque nécessaire. Le travail sur les paysagistes, un des plus complets dont le paysage contemporain ait été l'objet, met en opposition l'école naturaliste et l'école du style, et, bien que M. Ch. Clément ne se dissimule pas l'insuffisance des représentants du style, il est évident qu'il penche de ce côté, et qu'il y pousserait volontiers les naturalistes. C'est au même point de vue qu'il apprécie tour à tour Eugène Delacroix, Hippolyte Flandrin, M. Gleyre, M. Meissonier, et qu'il examine, avec une indulgence trop peu justifiée par les fresques de M. Mottez, les conditions de la peinture murale. L'auteur de ces divers articles est avant tout un esprit sérieux et un esprit lettré, d'une modération parfaite, qui sait au besoin imposer à ses convictions le contrôle de la réflexion et de l'étude, mais qui ne se prononce alors qu'avec plus d'autorité. Mettez un tel esprit en présence du décret du 13 novembre, vous le verrez discuter pied à pied chaque point de la réforme, faire la part des prétentions rivales, condamner sans arrière-pensée ce qui lui paraît répréhensible, et arriver enfin à une conclusion à laquelle on ne peut qu'adhérer pleinement. — « L'État, dit-il, a un rôle sérieux et tout particulier à jouer dans la direction des beaux-arts. Il faudra qu'il résiste résolûment aux envahissements de la mode, aux sollicitations du mauvais goût, à ces brises folles, à ces souffles inconstants qui viennent de temps à autre émouvoir et troubler l'opinion... L'État doit sans doute son appui bienveillant et la liberté à toutes les manifestations de l'activité humaine; mais il ne doit sa protection directe, ses encouragements spéciaux qu'à l'art sérieux, à cet art monumental qui illustre un siècle et un pays, et que les ressources des particuliers seraient impuissantes à développer et à soutenir. »

Le livre de M. Durande[2] ressemble à ces enfants en faveur desquels on voudrait invoquer le bénéfice de certain article du Code sur la recherche de la paternité, s'ils ne prenaient les devants en nommant leurs pères :

« Oui-da, j'en ai plusieurs. »

Et M. Durande a la bonne grâce de m'apprendre que j'en suis un. Venez-donc maintenant demander à quoi sert la publication des documents originaux. Sans le *Livre de*

1. *Études sur les beaux-arts en France.* — Paris. Michel Lévy. 1865.

2. *Joseph, Carle et Horace Vernet*, correspondance et biographies, par Amédée Durande. — Paris, collection Hetzel.



FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE DE PAUL DELAROCHE.

raison de Joseph Vernet et son commentaire, parus il y a un an, sans les *Lettres* d'Horace publiées jadis dans la *Presse* et dans l'*Illustration* et plus récemment dans le *Constitutionnel*, sans la notice de M. Charles Blanc sur Carle Vernet, le volume de M. Durande aurait eu quelque peine à vivre. Je me hâte d'ajouter que, sans l'habileté de l'auteur à dresser ce mets composite, en mêlant à la sauce quelques ingrédients de sa façon, il ne serait pas né viable. Ce qui en fait la plus piquante saveur, c'est à coup sûr les lettres d'Horace. Mais quelle imprudence de laisser la parole aux enfants terribles! Ces lettres, que leur allure gamine et troupière rend si agréables à lire, ne justifient-elles pas toutes les sévérités auxquelles ont pu donner lieu le talent de l'artiste et le caractère de l'homme? Si M. Charles Blanc, auquel on reproche son jugement peu favorable sur le peintre de la *Smala*, avait besoin d'être défendu, c'est dans cet arsenal que j'irais puiser des armes, tant chaque trait sorti de la main d'Horace Vernet confirme la ressemblance du portrait tracé par l'auteur de l'*Histoire des Peintres*.

LÉON LAGRANGE.



DECAMPS.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

TROYON



Troyon, dont la mort a été une des tristesses du mois dernier, n'appartenait pas à cette puissante génération d'inventeurs qui entra victorieusement dans l'art aux approches de 1827. Trop jeune pour prendre part à la lutte, il ne se mêla au mouvement que lorsque les coups les plus décisifs avaient été portés; mais ce n'est pas son âge seulement qui l'empêcha de s'associer à la glorieuse querelle, ce furent aussi et surtout les longues hésitations de son début et l'ignorance de ses véritables aptitudes. Troyon dépensa à se chercher lui-même les plus belles années de sa jeunesse, et, comme le personnage de la comédie, il avait quarante ans quand il trouva le mot de l'énigme : dès lors, les qualités généreuses

de son talent lui ayant été démontrées, il regagna, avec un grand coup d'aile, l'espace et le temps perdus. Il fut désormais le maître inégal mais puissant dont nous avons dû si souvent célébrer les œuvres vigoureuses, et il fit si bien que l'école en deuil lui gardera un long souvenir.

Constantin ou Constant Troyon est né à Sèvres le 28 août 1810. Son père occupait quelque emploi secondaire à la Manufacture de porcelaine, alors fort déchue, comme on sait, et de plus en plus entraînée dans des voies qui n'étaient pas celles de l'art. Troyon y grandit en enfant de la maison, mais presque sans culture, et il ne devina pas tout de suite que ce qu'il y avait de meilleur à Sèvres, c'était, non les peintres qui peignaient si péniblement aux flancs des vases ou sur des assiettes des paysages impossibles, mais les grandes allées du parc de Saint-Cloud, Bellevue et ses pentes boisées. Il se promena, d'abord sans guide, dans ces solitudes enchantées, et, à vrai dire, il se forma seul à l'étude de la nature. Troyon avouait cependant avoir eu un maitre : il aimait à se dire l'élève de M. Riocreux, le savant organisateur du musée céramique établi à la manufacture. Mais, nous le croyons, M. Riocreux lui donna plutôt des conseils que des exemples : quoi qu'il en soit, le futur paysagiste commença à apprendre le métier de peintre sur porcelaine.

Disons-le en toute franchise, Troyon débuta assez tristement. Au point de vue de la géographie, Sèvres n'était qu'à quelques kilomètres de Paris; mais, sous le rapport de l'art, il y avait entre la manufacture royale et le Louvre des distances infinies. L'horloge de Sèvres retardait. Les peintres qui y étaient alors employés, les Langlacé, les Achille Poupart, ne savaient pas que Constable avait exposé à Paris en 1824 la *Vue de Hampstead-Heath* et la *Charrette de foin traversant un gué;* ils ignoraient que cette splendide étincelle avait mis le feu aux poudres et que les paysagistes français avaient arboré au Salon de 1827 le drapeau de l'insurrection. Dans leurs candeurs heureuses, ils croyaient encore à Bidault, ils avaient pour Victor Bertin un respect sans mélange, et ils peignaient petitement et mesquinement, s'imaginant qu'un plat de porcelaine doit ressembler à un tableau et qu'on a décoré une assiette lorsqu'on y a représenté Daphnis et Chloé dans un bocage académique.

Les premiers essais de Troyon se ressentirent de ces erreurs de doctrine : les paysages qui l'entouraient ne lui dirent pas tout d'abord leur secret; ses études, au temps de ses débuts, sont des dessous de bois, des troncs d'arbres, des bouts d'allées, peints sans ampleur, un peu lourdement et sans accent personnel. Tel était le caractère des premiers tableaux qu'il envoya au Louvre en 1833, la *Vue de la maison Colas à Sèvres*, *le Parc de Saint-Cloud*, et de ceux qui les suivirent bientôt. Je ne

sais pas exactement combien dura cette période peu saine; mais il était grandement temps que Troyon, à qui ce régime orthodoxe réussissait peu, fût mis en rapport avec l'hérésie. Le hasard lui vint en aide. Un jour, comme il était encore très-jeune, il peignait avec acharnement dans les bois de Saint-Cloud une étude d'après nature, lorsqu'un inconnu, qui de son côté peignait le même site, s'approcha de lui et, après avoir considéré le paysage commencé, dit à Troyon qu'il s'y prenait mal, qu'il se donnait inutilement beaucoup de peine, que les ombres étaient plus légères, que le détail devait se subordonner à l'ensemble et que les arbres ne doivent pas empêcher de voir la forêt. Cet étrange donneur de conseils, c'était Camille Roqueplan. Troyon fut très-frappé de cette leçon reçue en pleine campagne; il y réfléchit longtemps, et il se fit alors en lui un commencement de révolte.

Quelques voyages entrepris à cette époque élargirent ses horizons. Troyon vit en 1835 les prairies du Limousin et les bords de la Creuse; en 1838, il fit une excursion en Bretagne. Bientôt, il découvrit Fontainebleau, et ce fut là sa plus heureuse aventure. Avouons-le toutefois : nous n'avons, en ce qui nous concerne, que des données incomplètes sur cette phase de la vie de Troyon, et sur les changements progressifs que ces voyages apportèrent dans sa façon de voir la nature et de la peindre. Il était dès lors fort assidu aux expositions, et dès 1838 il y obtenait sa première récompense; mais nous sommes né trop tard, et, malgré tout notre zèle, nous n'avons pu étudier Troyon que depuis le Salon de 1840, car il n'y a guère que vingt-cinq ans que nous aimons la peinture. A partir de cette date, nous pouvons le suivre exactement, soit au Louvre, où il expose presque chaque année, soit à l'étalage de Deforge et des marchands de la rue Laffitte. Dans cette longue période de transformation, il avait été remarqué de la critique, qui ne le louait pourtant qu'avec réserve. La première fois que Théophile Gautier parla de Troyon — et je ne sache pas que Gautier soit un critique amer — ce fut pour lui adresser une réprimande. « Nous espérions mieux de M. Troyon, écrivait-il dans le compte rendu du Salon de 1841. Son paysage de *Tobie avec l'ange* dépasse les limites de ce qu'on peut se permettre en fait d'empâtements. Peindre ainsi est maçonner, et la truelle a plus à faire là que le pinceau. Chaque ton est juxtaposé comme les petites pierres d'une mosaïque, et il faut se reculer à plusieurs pas pour démêler ce que tout cela veut dire... » L'observation était juste. L'empâtement sans raison, la maçonnerie sans frein, c'est là en effet ce qui caractérise la seconde manière de Troyon. De là, dans les œuvres de cette époque intermédiaire, une grande lourdeur, une exécution surchargée, compliquée et mo-

notone dans l'amoncellement des touches superposées qui la constituent. Le loyal artiste professait alors cette théorie, que tout est intéressant dans la nature, que le droit du brin d'herbe est égal au droit du chêne, et que, pour être complet dans un paysage, il faut tout exprimer et tout dire. Malheureusement il n'y avait dans son discours ni variété ni proportion; un ciel plombé pesait sur ses terrains trop savamment bâtis, sur ses gazons dont le plus violent aquilon n'aurait pu agiter les compactes verdures. A ses tableaux consciencieusement lourds, il manquait l'air, la lumière et la liberté, qui est, en toutes choses, la condition essentielle de la vie.

Mais si imparfaits qu'ils fussent au point de vue de cette qualité charmante que nos maîtres du XVIII[e] siècle appelaient « la légèreté d'outil », les paysages de Troyon portaient l'évidente marque d'une résolution singulière et d'une volonté puissante. Il était convaincu, et il cherchait. Aussi quel immense labeur et quel courage! Un des plus fidèles parmi les amis de Troyon a bien voulu m'introduire dans l'atelier du regrettable artiste. De la cave au grenier, la maison est pleine d'études d'après nature. Diverses par la date, par l'exécution, par le sentiment, ces études, trop peu connues de la foule, représentent des clairières dans les bois, des maisonnettes de paysans, des terrains détrempés par les pluies, des crépuscules voilés d'ombre, des pommiers chargés de leurs fleurs roses et blanches, des animaux, quelquefois aussi des figures. Tout cela est très-étudié, très-voulu; çà et là la coloration est exagérée dans le sens de la vigueur, l'effet est écrit un peu lourdement; mais tout est vu avec un œil juste, tout est dit avec un pinceau sincère.

De 1844 à 1846, Troyon multiplia ses promenades à Fontainebleau, et continua à se transfigurer, mais lentement, empêché qu'il était par le lien persistant de méthodes incomplètes ou mauvaises. La critique tient compte de ses tentatives, mais elle lui reproche encore un faire monotone, une exécution péniblement alourdie. Elle reconnaît cependant de la solidité et de la franchise dans le *Dessous de forêt* (1844), dans la *Coupe de bois* (1846). A propos du premier de ces tableaux, un des rédacteurs du *Bulletin de l'ami des arts* se hasarde à dire que, par ses végétations verdoyantes et plantureuses, ce paysage peut faire songer à ceux de Constable. C'était invoquer un grand nom et faire intervenir dans le débat un artiste que Troyon, à cette date du moins, ne connaissait vraisemblablement pas; mais cette assimilation n'était pas complétement arbitraire; et en effet, lorsque le paysagiste français se complaisait, en son curieux travail de mosaïste, à piquer des points rouges dans ses gazons verts; lorsqu'il accumulait les touches à côté des touches

pour exprimer le brin d'herbe, le caillou, la mousse du tronc d'arbre, il imitait à son insu les procédés de grand panthéiste qui a si bien rendu le désordre exubérant, la variété de la nature, le fourmillement de la vie universelle.

Troyon n'exposa pas au Salon de 1847. Nous croyons savoir que c'est en cette même année qu'il fit un voyage en Hollande. Il fut très-frappé du caractère du pays, et il a essayé d'en résumer les caractères principaux dans deux tableaux qu'on n'a pas oubliés, les *Environs d'Amsterdam* et les *Environs de la Haye*, exposés tous deux en 1848. Il ne fut pas moins impressionné de la peinture saine et robuste des maîtres hollandais. Rembrandt le toucha au cœur : nous avons retrouvé dans son atelier un dessin aux crayons de couleur qu'il fit d'après la *Ronde de nuit*, interprétation libre d'un chef-d'œuvre qu'il n'étudia pas sans profit, puisqu'il put y apprendre qu'on peut être vigoureux sans être noir; il y dut reconnaître aussi, dans sa mélodie savante, la gamme complète de ces tons roux, dorés et bruns dont la nature lui avait déjà révélé la valeur, et dont son pinceau allait avoir bientôt besoin pour peindre dans les prés verts les taureaux en gaieté et les vaches pensives. Paul Potter — on serait tenté de le dire — l'étonna plus qu'il ne le séduisit; mais il est manifeste que Troyon a goûté Albert Cuyp, le grand maître paisible et fort, qui, mieux que pas un, détache harmonieusement sur les verdures dorées ses troupeaux fauves, noirs ou blancs. Il est certain que c'est au retour de son voyage en Hollande que Troyon s'éprit sérieusement de l'animal : en 1849, il exposa des *Moutons*, bêtes naïves, nullement florianesques, chaudement vêtues de leur toison laineuse, odorantes comme au sortir de l'étable, et crottées ainsi qu'il convient à d'honnêtes représentants de la gent moutonnière. Ces études, — car Troyon n'osait pas encore grouper les animaux et les mêler au paysage, — obtinrent un succès de bon aloi, et bientôt, à ses poëtes, à ses soldats, à ses conteurs d'anecdotes, l'école française put ajouter un berger.

En même temps, Troyon montra, par un tableau peu significatif en apparence, à quel point il était inquiet des effets nouveaux. Le *Moulin*, qui sortait de sa manière habituelle, prouva que, lui aussi, il comprenait la poésie de la lumière. Son talent nous donnait là une note inédite. Ce *Moulin*, c'est celui qu'on a vu figurer longtemps dans la collection de M. Barroillet, et qui a reparu en 1860 à l'exposition du boulevart des Italiens. Un maître habile à bien juger et à bien décrire, Théophile Gautier, a déjà parlé de ce tableau dans la *Gazette*. « Il est de bonne heure encore, écrivait-il; le soleil blafard essaye de se débrouiller à travers les brumes du matin ; mais la brise se lève : le joyeux tic-tac

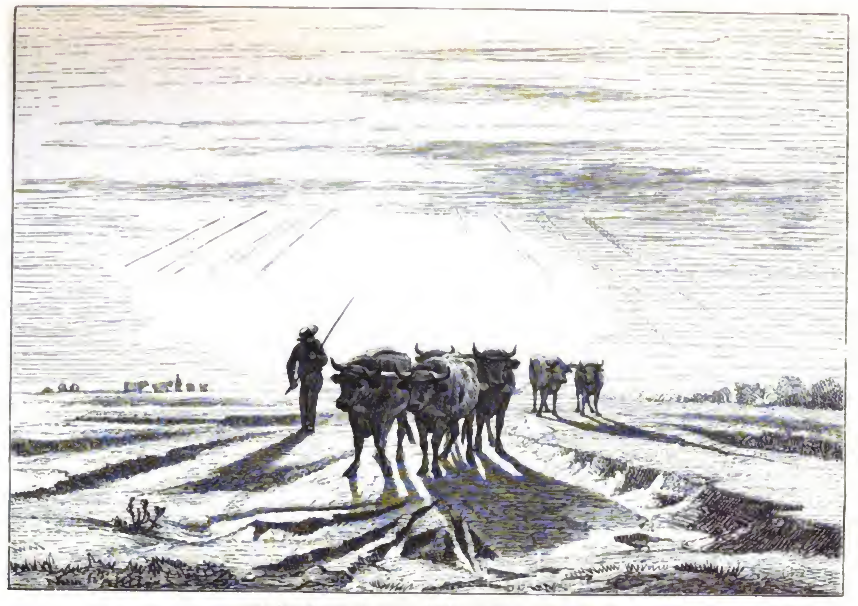
crépite, comme le battement d'un cœur, dans la boîte de planches vermoulues, et la silhouette du moulin se découpe en noir sur les pâleurs de l'aube avec les linéaments de ses ailes membraneuses[1]. » Il y avait dans ce tableau, avec un fin sentiment des valeurs, une grande impression de mélancolie et de silence.

A la suite du Salon de 1849, où avaient figuré le *Moulin* et les *Moutons*, et qui, en raison de ce double effort, marque une phase importante dans sa carrière d'artiste, Troyon reçut la plus haute des récompenses officielles. Il fut décoré, le 13 septembre, en même temps que Jules Dupré, Flers et Raffet, Charles Blanc étant consul.

Un autre honneur lui avait été fait deux ans auparavant. Il avait été nommé membre de l'Académie d'Amsterdam, et il était ainsi devenu le collègue d'Eugène Delacroix, car l'Académie d'Amsterdam — ce sera son titre de gloire dans les annales de l'art moderne — a été vraiment le refuge des pécheurs, et elle a poussé le bon goût, l'ironie peut-être, jusqu'à ouvrir volontiers ses portes à ceux devant lesquels l'Académie de Paris s'obstinait à fermer les siennes.

A ces titres, Troyon en joignait d'autres qui, à bien dire, nous touchent davantage. Il avait rompu peu à peu avec ses premières habitudes, son pinceau s'était affranchi, et, en le forçant à entreprendre des études nouvelles, son goût pour la représentation des animaux avait tourné au profit du paysagiste. Le procédé ordinaire des animaliers consiste à donner le premier rôle à leurs héros, et à leur subordonner tellement la campagne environnante qu'elle perd toute réalité et toute poésie. Troyon n'était pas homme à renoncer à ses anciennes amours; il n'a jamais cessé de croire aux grands arbres frissonnant sous le vent du matin, au nuage voyageur qui passe dans le ciel, à la route brune où le lourd chariot du paysan a creusé son ornière. Les champs, les bois, les prairies, lui furent toujours aussi chers que les animaux qui les habitent, et il sut, avec un talent de plus en plus accentué, garder une impartiale tendresse pour la scène où s'accomplit le drame agreste et pour l'acteur qui y figure. Il n'oublia rien des leçons que lui avaient données à cet égard les pâturages de la Hollande et les tableaux de Cuyp. D'autres voyages, d'autres études affermirent ses convictions et les précisèrent. En 1852, il passa une saison en Normandie, et, l'année suivante, il exposa la *Vallée de la Touque*, qui est son chef-d'œuvre peut-être. Troyon a fait paraître dans ce grand paysage le sentiment large et fort d'un peintre qui connaît les animaux dans leur coloration, leur structure, leur caractère, en même temps

1. *Gazette des Beaux-Arts;* tome v, p. 283.



LES BŒUFS ALLANT AU LABOUR. (Musée du Luxembourg.)

qu'une préoccupation curieuse et presque dramatique de l'effet lumineux. Il a compris et exprimé, mieux qu'on ne l'avait fait encore, ces grandes plaines verdoyantes où les vaches disparaissent cachées jusqu'au poitrail par les hautes herbes, les fraîches saveurs de la terre humectée par la pluie récente, ces lourds nuages chargés de grêle, et la vague inquiétude des bêtes craintives, et les angoisses de la nature entre deux orages. Qu'était-ce que ce tableau, sinon un grand spectacle, puissant, agité, plein d'émotion et de vie?

Disons-le cependant, la *Vallée de la Touque* et les œuvres qui suivirent montrèrent chez Troyon une prédisposition dangereuse pour l'effet décoratif. Cette tendance lui a été quelquefois reprochée. Le caractère frappant de ses paysages provient moins de la grandeur des lignes et de la beauté des animaux que de la recherche, un peu arbitraire souvent, d'une lumière étrange, où les clairs et les ombres se complaisent à des jeux singuliers. Dans ses silhouettes d'animaux se découpant en taches obscures sur les brumes grises du matin, dans ses troupeaux qui se présentent de face au spectateur et dont un jour frisant illumine les contours, il y a, avec beaucoup de vérité, un peu de fantasmagorie. C'est pour cela peut-être que le grand tableau des *Bœufs allant au labour*, que nous avons admiré autrefois à l'exposition de 1855, et que le musée du Luxembourg possède aujourd'hui, ne saurait nous satisfaire pleinement. L'idée principale est des plus heureuses : dans un vaste champ qu'agrandit encore un horizon plein de brumes indécises, des bœufs accouplés sous le joug s'avancent noirâtres sur un fond gris. A côté d'eux, un laboureur armé de l'aiguillon active leur marche lentement rhythmée. L'air du matin les environne, et la vapeur qui sort de leurs naseaux fumants se mêle à ce léger brouillard qu'exhalent aux premières matinées de l'automne les terres fraîchement arrosées; car il a plu la veille, et le soc de la charrue va pénétrer profondément dans le sol doucement détrempé. C'est là un beau tableau ; et cependant l'impression qui s'en dégage n'est pas aussi frappante qu'elle aurait pu l'être : cette impression est tout entière dans l'effet; un dessin plus grandement compris aurait pu, ce semble, donner à l'œuvre un aspect plus saisissant. Le laboureur de Troyon n'est qu'un banal ouvrier un peu gauche en son allure; les bœufs, chétifs dans leur galbe, auraient dû profiler sur le ciel clair une silhouette plus grandiose, je dirais volontiers plus monumentale. Mais ce que J.-F. Millet aurait cherché dans un sujet pareil, c'est-à-dire l'héroïsme de la vie rustique et l'apothéose du laboureur, Troyon n'y a jamais beaucoup songé. Il avait d'autres tendances; il allait volontiers au pittoresque, qui lui suffisait; il s'est peu soucié d'être sublime.

Une autre observation doit ici trouver sa place. Dans sa constante recherche des effets de la lumière, Troyon a dû nécessairement donner à ses ciels une importance capitale. Il avait étudié l'atmosphère à toutes les saisons, à toutes les heures; il a redit la fraîcheur du matin, les chaleurs du jour, la poésie du soir; mais, ayant jadis cherché la vigueur et l'accent, il avait gardé un peu de noir au bout du pinceau, si bien qu'il lui est arrivé de faire presque toujours et sans le vouloir des ciels d'orage. Ces beaux gris dorés, ces limpidités blondes où Corot et quelquefois Daubigny ont réussi si bien, Troyon en comprenait sans doute le charme, mais il n'a pas su en exprimer les adorables finesses. Dans un excellent tableau que nous avons revu l'autre jour aux murs de son atelier désert,



CHIENS COURANTS AU REPOS.

il a représenté une petite paysanne marchant sous un ciel plombé, dans la campagne humide, un parapluie rouge à la main : c'est l'image de sa muse ; il y a presque toujours une menace dans les soleils couchants de Troyon ; il reste presque toujours un peu de nuit dans ses aurores.

Cette inquiétude que le vaillant artiste a mise ainsi dans ses ciels, Troyon, m'assure-t-on, ne l'avait pas au fond du cœur. Il n'était point de l'école de ce paysagiste qui disait un jour : « Je ne puis peindre que lorsque je suis triste. » Il a vécu dans une sérénité parfaite, tout entier à son labeur quotidien, au noble plaisir d'achever le tableau commencé, et aussi toujours occupé de sa mère qui lui tenait lieu de toute une famille. Après avoir eu des commencements difficiles, Troyon avait vu venir à lui la fortune ; il a été en ce temps-ci le plus riche des paysa-

gistes, il avait une maison aux champs, une maison à la ville, et il pouvait — l'homme heureux! — acheter un jour, chez un marchand de la rue Laffitte, le *Christ dans la barque*, d'Eugène Delacroix, un des chefs-d'œuvre du maître. Il possédait aussi des Corot, des Millet et un Rousseau émouvant et splendide. Son talent lui avait, en peu d'années, conquis tous ces bonheurs, et son aventure a ainsi donné raison à ces économistes de la *Maison rustique* qui prétendent que, pour s'enrichir, il suffit d'élever des bestiaux et de semer des prairies artificielles. Le succès lui vint d'abord de l'étranger. A l'heure où sa réputation commençait à peine à se préciser à Paris, Troyon avait de chauds partisans à Amsterdam, à Bruxelles, à Londres. C'est même en Angleterre que son talent a reçu le meilleur accueil. Il nous souvient d'avoir vu à l'exposition de Manchester, en 1857, un tableau de Troyon représentant des pêcheurs débarquant du poisson sur un rivage, jolie toile d'une coloration sobre et fine, qui appartenait et qui appartient sans doute encore à l'académicien Thomas Creswick; les paysagistes anglais achètent en effet les tableaux des paysagistes français, qui ne songent guère à leur rendre leurs politesses. Le succès de Troyon en Angleterre n'a rien d'ailleurs qui doive nous étonner; sa manière ne pouvait que réussir dans le pays de Constable et auprès des amateurs qui possèdent les plus beaux Cuyp du monde.

Le dernier tableau que nous venons de citer montre combien l'artiste avait élargi ses horizons. Le paysagiste qui, à son point de départ, se contentait de représenter le coin d'une allée dans le parc de Saint-Cloud, avait peu à peu changé et renouvelé ses modèles, et volontiers, en ces récentes années, il aurait peint des marines. La *Plage*, qui était exposée il y a deux mois au cercle de la rue de Choiseul, et dont nous donnons la gravure, est une de ces œuvres où, délaissant les grands bois et les gazons verts, Troyon s'est complu à peindre les sables pâles où le flot vient mourir, les barques échouées au rivage et la foule agile des pêcheurs et des matelots empressés à leur travail de tous les jours. Ce tableau n'est guère qu'une étude, mais c'est une étude charmante dans son unité tranquille, dans son accent sincère et franc. Ces scènes des bords de la mer présentent dans l'œuvre de Troyon un caractère spécial, et il est fâcheux qu'il n'en ait pas fait un plus grand nombre.

Mais si heureux qu'il fût sur la côte normande, Troyon, subissant la tyrannie du succès, était obligé de revenir à ses pâturages. Tout le monde lui demandait des animaux, et d'ailleurs il était parvenu à les peindre d'un pinceau si sûr et si libre! Le Salon de 1859, où son talent s'affirma pour la dernière fois, montra de lui des pages impor-

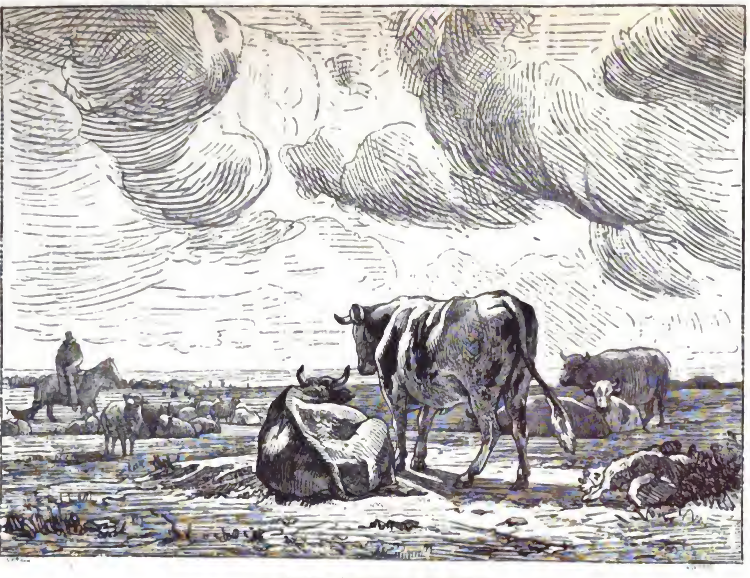


LA PLAGE. (Appartient à M. P. Petit.)

tantes, le *Retour à la ferme*, le *Départ pour le marché*, les *Vaches allant au champ*, l'*Étude de chien*, qui est un excellent tableau, et surtout la *Vue prise des hauteurs de Suresnes*, une grande toile un peu décorative, mais pleine de lumière, de largeur et de parti pris. Ce qui manquerait à ces animaux et à ces paysages, si on voulait les comparer aux modèles éternels du genre, ce serait la simplicité sereine du faire, l'intimité du sentiment, les transparences de l'air limpide. L'effort, dans ces grandes machines, n'est pas toujours assez caché; Troyon peignait vite, mais, par un singulier mélange, il associait l'improvisation qui court rapide sur la toile et la peine, mal dissimulée, qui surcharge la couleur et alourdit les formes. Ses vaches et ses bœufs, exacts dans leur silhouette générale, pèchent par le détail; la race leur manque; ici le dessin est pauvre, là il est gonflé et un peu commun. Mais Troyon a ce mérite de n'avoir pas été, dans la peinture des animaux, un « abstracteur de quintessences. » S'il avait été chargé d'atteler au char d'Hippolyte les chevaux dont Théramène nous a laissé la description, il ne se serait nullement inquiété de les « conformer à la triste pensée » du prince que Racine qualifie si bien de « déplorable. » Il n'était pas de ceux qui appellent un taureau « l'amant de la belle Europe. » Ses bœufs n'ont aucune prétention philosophique; ses moutons, ses vaches, n'ont pas lu les fables de La Fontaine : Troyon ne fait pas parler les bêtes; il se contente de les mener paître, et lorsqu'il a trouvé pour ses troupeaux un herbage gras et abondant, son rêve est satisfait.

Après le Salon de 1859, Troyon cessa d'exposer : il travaillait toujours; mais ses tableaux, de plus en plus recherchés, quittaient son atelier pour aller prendre place dans quelque collection étrangère. Son imagination demeurait entière, sa main gardait sa vigueur, le succès l'avait instruit, et lorsqu'il lui arrivait de revoir un de ses anciens tableaux, il en comprenait les fautes, il se reprochait d'avoir sacrifié jadis aux brutalités du noir. Volontiers il aurait retouché quelques-unes de ses œuvres pour leur donner plus de liberté et plus de lumière. Mais cette joie lui fut refusée. Dans le courant de l'été dernier, nous apprîmes un jour que Troyon était malade et que le pinceau tremblait dans sa main fiévreuse; Paris sut, quelque temps après, que ce cœur sincère, ce loyal esprit, avaient sombré dans l'abîme inconnu. Troyon survécut, si c'est là vivre, au naufrage de son intelligence; mais il était perdu pour ses amis et pour l'art, et, le 20 mars dernier, il a achevé de mourir.

Troyon disparaît ainsi en pleine victoire. Ayant, au début de sa carrière, perdu bien des années précieuses et n'étant arrivé que tardivement au succès, il n'a pas eu de décadence, et sa meilleure manière,



LA PRAIRIE. (Collection de M. Cottier.)

celle dont on se souviendra, est incontestablement la dernière. Malgré les lenteurs qu'a subies l'éclosion de son talent, son histoire est celle de tous les maîtres. Troyon n'a été vraiment fort que le jour où, la période d'initiation étant terminée, il a su la nature par cœur, et où il a cherché ses modèles en lui-même. L'inspiration chez l'artiste n'est le plus souvent que le souvenir des études antérieures : Troyon avait mis un temps infini à faire sa provision, mais une fois en possession de ces richesses accumulées, il a pu produire abondamment, et il eût été inépuisable. Les projets de tableaux foisonnent dans son atelier désormais silencieux. Nul ne les terminera, car Troyon n'a pas laissé d'élèves, et il a emporté son secret.

Son œuvre, considérable et d'ailleurs un peu inégale, est dispersée en Angleterre, en Hollande, en France dans les collections privilégiées. Le Luxembourg ne possède qu'un tableau, celui que nous avons décrit, mais Lille a la *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, Bordeaux a les *Bœufs au labour*, que la ville a payés 4,000 fr. à la suite de l'exposition organisée en 1860 par la Société des amis des arts. Les cabinets de Paris ont aussi leurs richesses : le *Troupeau en marche*, que possède madame Paturle, est daté de 1850, et remonte à cette phase troublée où Troyon, mal converti, peignait encore avec quelque lourdeur. La *Prairie*, que nous avons fait graver, appartient à M. Cottier; c'est là un superbe Troyon, largement conçu, vigoureusement exécuté, et tout plein de cette vitalité luxuriante que le maître donnait à ses animaux comme à ses brins d'herbe. Un ami du regrettable artiste, M. Dieterle, qui a bien voulu ouvrir à l'auteur de cette notice le trésor de ses souvenirs personnels, possède aussi de Troyon de précieuses études, et des *Vaches*, au pastel, la dernière page que le peintre, déjà envahi par le mal, ait signée de sa main débile.

Mais il ne saurait être question aujourd'hui de dresser un catalogue de l'œuvre de Troyon. Au moment où sa mort est venue frapper l'école française d'un nouveau deuil, nous avons voulu seulement résumer en quelques lignes sa biographie si douloureusement interrompue, et dire combien dura chez lui la période d'initiation, quel fut son combat et quelle fut sa victoire. Troyon, on peut le croire à l'embarras de ses débuts, n'apportait avec lui ni les dons heureux, ni la flamme sacrée. Il s'est affranchi par l'étude, il a grandi par le travail. Son initiative n'a pas été pour beaucoup dans le triomphe de l'école nouvelle ; il n'était point de la race des inventeurs; mais dès qu'il se mêla au mouvement, il en comprit la haute signification, et, s'animant à la chaleur de l'enthousiasme ambiant, il a marché, il a couru vers l'art robuste et libre. Tel

soldat, en certaines heures, fait autant de besogne qu'un capitaine. Troyon n'a jamais commandé en chef : il ne peut figurer parmi les maréchaux de la peinture ; et, cependant, supposez-le absent de l'école contemporaine, il se fait tout à coup un grand vide dans les rangs. Honorons donc d'un long souvenir le vaillant artiste qui, évoquant pour nous les spectacles trop oubliés de la campagne, a réussi parfois à pacifier nos bruyantes agitations par le calme tableau de la vie rustique, et nous a fait respirer au milieu de la ville la saine odeur de l'étable et l'enivrant parfum des herbes fauchées.

PAUL MANTZ.



LE

MUSÉE DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

ET SES NOUVEAUX CATALOGUES

(POST-SCRIPTUM)



Grand roi cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire.

Grand musée, cesse d'acquérir, cesse d'accaparer, ou l'on ne pourra plus suivre et constater les interminables accroissements que tu prends en tous genres. Il y quelques mois à peine que j'essayais, sur la lecture de nouveaux catalogues relatifs à la peinture et à la sculpture, de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*[1] en quelle énorme proportion l'Ermitage s'était successivement enrichi de tableaux et de statues; et voilà déjà que d'autres catalogues me parviennent, qui révèlent que ses autres collections prennent des proportions non moins inattendues et non moins prodigieuses. Ils permettent, ils exigent en quelque sorte que j'ajoute un *post-scriptum* aux articles précédents.

1. Voir les livraisons des 1er octobre et 1er novembre derniers.

Le catalogue des vases peints, qu'on appelle abusivement étrusques et qui ne doivent plus porter ce nom désormais, nous apprend qu'en persistant à suivre le procédé si heureusement employé pour la peinture et la statuaire, le musée de l'Ermitage a joint aux vases rassemblés un à un, depuis le temps de la grande Catherine, des collections entières, qui sont venues ajouter également, non plus des ruisseaux, mais des fleuves, à cet océan d'œuvres d'art. Après avoir acquis la collection Laval, on a fait l'achat en bloc de la collection Pizzati, bien autrement riche et importante; puis, naguère, celui de la plus grande et surtout de la plus belle partie de la collection Campana. Aujourd'hui la liste des vases peints que ces acquisitions ont donnés à l'Ermitage, s'élève au chiffre total de 1,786.

Il y en a là de toute provenance, de toute époque, de tout genre, de toute forme. Personne n'ignore à présent que ces vases peints, œuvres de la Grèce et de ses colonies, ont pénétré partout où a pénétré la civilisation grecque, et qu'on les trouve dans tous les pays soumis jadis à l'influence de cette civilisation. C'est peut-être la Grèce elle-même qui en a le moins fourni, sans doute à cause de l'insuffisance des fouilles pratiquées jusqu'à cette heure parmi les ruines de ses anciennes cités. Mais on en a découvert, et l'on en découvre encore dans l'Asie-Mineure, notamment à Smyrne et à Eksénidé (ancienne Xanthe); dans l'Afrique, à Tripoli (OEa) et Bengazi (Bérénice); dans l'ile de Malte (Melita); dans la Sicile, à Centorbi (Centuripa), Lentini (Leontinoï, puis Leontium), Palazzuolo (Acræ), Girgenti (Acragas, puis Agrigentum), et surtout dans les contrées de l'Italie qui adoptèrent plus tôt et cultivèrent plus longtemps les arts grecs, c'est-à-dire l'Étrurie et la Grande-Grèce. Au nord, les Étrusques eurent des fabriques de vases peints à Agylla (Cœre, puis Cervetri), à Clusium (Chiusi), à Veïes (Isola-Farnese), à Tarquinies (Turchina), à Perusia (Pérouse), à Volaterrœ (Volterre), jusqu'à Mantoue, jusqu'à leur colonie d'Adria, qui donna son nom à l'Adriatique. Au midi, l'Apulie (Pouille) eut les fabriques de Rubia (Ruvo), de Gnatia (Fasano), de Lupatia (Altamura), de Cœlia (Ceglia), de Barium (Bari); la Lucanie (Calabre et Basilicate), celles d'Anxia (Anzi), de Grumentum (Armento), de Pœstum, d'Eburium (Eboli), de Potentia (Potenza), d'Acherontia (Acerenza); enfin la Campanie (Terre de Labour), celles de Nola, de Plistia (Santa-Agata de' Goti), de Cumes et de Capoue. Mais à ces provenances diverses, où puisent toutes les collections comme dans un fonds commun, la Russie en joint une qui lui est toute spéciale, qui lui appartient en propre, et dont les produits, tous destinés au musée des tzars, n'ont à redouter aucune comparaison. Je veux parler de la Crimée. C'est dans

les nécropoles de l'ancienne Chersonèse Taurique, explorées avec le soin le plus curieux et le plus diligent, que l'on a découvert presque toutes les pièces principales du cabinet des vases peints. Cela n'est point étonnant, et l'explication du miracle est fort simple. Ces vases retrouvés en Tauride n'étaient pas œuvres des colonies grecques, mais de la métropole elle-même. Ils venaient directement de la Grèce des Grecs; ils sortaient des mains de ses artistes natifs, ils étaient les purs produits de son art. Et si beaux que soient les vases de Cervetri ou de Nola, l'on conviendra facilement qu'Athènes ou Corinthe devaient en fabriquer de plus beaux encore. Les Russes, en creusant les vieilles sépultures de la Crimée, font l'équivalent des fouilles que l'on pratiquerait dans le Péloponèse ou l'Attique. Ils sont splendidement récompensés de ces travaux qui commencent à peine, car déjà, si l'on ajoute aux acquisitions faites en Italie les découvertes faites en Crimée, le chiffre total des vases peints dépasse 1,950.

A cette universalité de provenance, j'ai dit que le musée de l'Ermitage joint l'universalité des époques, des genres et des formes. Veut-on diviser ses vases peints d'après leur antiquité et leur assigner des dates? On a reconnu, ou du moins on a cru reconnaître à certains caractères d'archaïsme, de *floraison*, de décadence, qu'il y en avait de tous les âges entre les deux époques extrêmes de leur fabrication, c'est-à-dire depuis le VIe siècle (peut-être le VIIe) avant Jésus-Christ, où commencent à Corinthe les premiers essais de cette haute industrie, jusqu'au premier siècle avant notre ère, où elle cesse entièrement de produire, où elle disparaît complétement, d'abord à Athènes, qui avait succédé à Corinthe en la surpassant, puis dans la Grande-Grèce et les autres colonies.

Veut-on diviser les vases de l'Ermitage par les genres pour en former des classes? Ils s'y trouveront tous également. Plusieurs, et ce sont les plus anciens, se font facilement reconnaître à la couleur jaunâtre de l'argile qui les compose. Leurs ornements, s'ils ne sont en léger relief et semblables au fond, se distinguent par un ton plus brun ou par une couleur noire partiellement nuancée de blanc ou de violet, mais jamais lustrée. Ces ornements ne sont encore que des figures d'animaux, lions, panthères, béliers, taureaux, cerfs, porcs, cygnes, coqs, sphinx, griffons, qui forment des zones autour du vase, mais que jamais ne lie entre elles une action commune. Ils rappellent par tous leurs caractères les vases de Ninive et de Babylone, ce qui semble prouver une fois de plus que l'art asiatique, l'art assyrien, eut, à l'origine, plus d'influence sur l'art grec que celui de l'Égypte. D'autres vases, toujours en argile jaunâtre,

indiquent une époque postérieure et un art plus avancé, parce qu'aux figures d'animaux se joignent des figures humaines, et que celles-ci, paraissant coopérer à une action commune, forment des scènes déterminées qui peuvent recevoir un nom : ce sont des chasses, des combats, des aventures mythologiques. Le dessin y est encore très-imparfait, et les raccourcis surtout restent fort défectueux. Comme les inscriptions offrent à peu près toujours le dialecte dorique ou attique, on peut supposer que la fabrication de ces vases remonte au commencement du ve siècle, et qu'elle avait son siége principal à Corinthe et Athènes.

La troisième classe est celle des vases à figures noires sur fond rouge. Les formes sont plus variées et plus élégantes. Au lieu de bandes ou zones, les représentations forment des groupes répartis sur des plans séparés. Sans être excellent, le dessin est moins incorrect ; on y sent la recherche de l'exactitude, de la précision, de la finesse, et le vernis des couleurs offre un lustre brillant. Dans cette classe, on trouve souvent des assemblées de dieux, des scènes prises aux mythes héroïques de Bacchus, d'Hercule ou de Thésée, des cérémonies religieuses, des luttes d'athlètes, des combats de guerriers, des réunions de femmes à la fontaine, des noces, des chasses, des concerts. On peut placer l'époque de la fabrication de ces vases vers le milieu du ve siècle. C'est à la fin de ce siècle et dans tout le cours du ive qu'apparaît et se développe la quatrième classe de vases, qui se reconnaît, tout au rebours de la précédente, aux figures rouges sur fond noir. Celle-ci atteint à l'apogée de la beauté par le dessin et la couleur, et l'on peut dire aussi par la composition des groupes et l'expression des figures. C'est la perfection de l'art grec dans la céramique. Les vases offrent alors une immense variété de sujets empruntés aux légendes héroïques ainsi qu'aux mythes religieux, aux scènes de la tragédie et de la comédie ainsi qu'aux récits des poëmes épiques. Comme tout l'art des Grecs, on y trouve toutes leurs traditions. C'est un peu plus tard, au iiie siècle, que se révèlent dans toute leur activité et tout leur éclat les fabriques de l'Étrurie et de la Grande-Grèce ; puis, c'est dès le iie siècle, alors qu'elles n'existent plus qu'en Apulie et en Lucanie, que la pauvreté des idées, l'insuffisance du dessin, enfin la négligence grossière de l'exécution dans toutes ses parties, annoncent l'irrémédiable décadence qui annonce elle-même la totale extinction de cette belle industrie, laquelle, avec le prétexte et les noms de simples ustensiles de ménage, avait fourni tout le monde méditerranéen d'objets d'art et d'ornements recherchés.

Veut-on enfin diviser les vases de l'Ermitage par les formes ? On les trouvera toutes également, comme les époques et les genres. Voici d'abord

les vases de grande dimension, qui, sous les noms de *pithos* pour les denrées sèches, de *stamnos* ou *d'amphores* pour l'huile ou le vin, et d'*hydries* pour l'eau, étaient destinés à conserver les diverses provisions. Voici ensuite les *cratères*, qui servaient à préparer et à contenir le mélange de vin et d'eau qui se buvait aux repas. Voici encore les *prochoos* ou *œnochoé*, où l'on puisait l'eau, le vin, les liqueurs de toutes sortes avec de longues cuillères creuses. Voici les vases de table, le *cylix*, coupe à deux anses, posée sur un pied, le *cantharos*, autre coupe à deux anses, mais plus semblable à un bocal qu'à un verre, le *kéras* ou corne à boire, qui s'appelait *rhyton* lorsqu'elle était percée à la pointe pour faire couler dans la bouche un mince filet de boisson. Voici enfin les vases de toilette, chers aux dames, tels que le *lécythos* et l'*alabastron*, où se conservaient les huiles parfumées et les autres cosmétiques odoriférants; tels que la *lékané*, sorte d'aiguière où se mêlaient ces parfums avec de l'eau pour les ablutions et les bains partiels.

Parmi cette multitude de vases, qui sont de provenance italique, on cite, pour l'extrême rareté de l'espèce, un grand *thymiatériôn*, dont la chaudière est ornée de quatre têtes de lion, et une vaste amphore des temps primitifs, au pourtour de laquelle des animaux sauvages sont rangés en quatre zones superposées. On cite également, pour l'extrême beauté des formes et des peintures, un grand cratère, de style très-sévère et très-noble, sur lequel on voit un héros qui, prêt à marcher au combat, reçoit les adieux de son vieux père; et plusieurs grandes amphores apuliennes, à volutes, qui ont pour sujets principaux de leurs ornements, l'une, la vue des Enfers, où Hadès apparaît entre Hermès et Perséphoné; une autre, la plus touchante scène de l'*Iliade*, le vieux Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de son fils; une autre, le combat des Géants, où, sous l'encadrement de la voûte céleste, Zeus, armé de la foudre, conduit par Niké et suivi d'Athéné et d'Artémis, attaque les Géants à demi sortis du sein de la terre; une autre, Triptolème envoyé des bords du Nil par Déméter, pour qu'il enseigne l'agriculture au genre humain. Cette dernière amphore passait pour la pièce capitale de la collection Pizzati. On cite enfin le célèbre vase de Cumes, splendide joyau de la collection Campana. Trouvé, en 1853, dans un tombeau de la ville de Cumes, il a la forme d'une hydrie, et mesure 0^{m},655 de hauteur. Autour de la panse se déroule une frise à figures d'animaux, sculptées et dorées, et sur le plan qui sert de base au col de l'hydrie, est le tableau principal, exécuté tout à la fois en relief et en couleurs. Au centre, Déméter se tient assise, ayant auprès d'elle Dyonisos, appuyé contre une stèle que supporte un trépied. Perséphoné, revenant des Enfers, s'approche de sa

mère, un flambeau à la main. Entre les deux déesses est figuré un petit autel où brille la flamme, et derrière Perséphoné marche Eubulée, portant d'une main des faisceaux de bois et de l'autre un jeune porc destiné au sacrifice. Après lui viennent Athéné, Artémis et Aphrodite, que l'on reconnaît, l'une à son armure, l'autre au chiton dorien retroussé, la troisième à son sceptre et à son voile; et le frère d'Eubulée, Triptolème, s'envole dans le char ailé, attelé de serpents, dont lui fit présent Déméter. Ce qui donne à ce vase une valeur inestimable, ce sont les figures en relief, dorées et coloriées, dont il est orné. Rien ne les supasse par l'élévation du style et la perfection du travail. Tant que le vase de Cumes fut dans le musée Campana, les savants le tinrent pour une œuvre athénienne du IVe siècle avant Jésus-Christ, et les connaisseurs pour le plus parfait échantillon et le plus précieux monument de la céramique grecque arrivé jusqu'à nous.

Les vases provenant des nécropoles du Bosphore Cimmérien ne le cèdent ni en valeur ni en mérite à ceux qu'ont livrés les tombeaux de la Grande-Grèce. Si l'on met à part l'hydrie de Cumes, leur beauté est peut-être plus manifeste, et surtout plus générale, puisqu'ils sont tous sans exception les produits directs de l'art hellénique à sa meilleure époque. Les ayant vus et comparés, je n'oserais pas décider entre eux et leur attribuer des rangs; à plus forte raison, n'ayant que leur description sous les yeux. Je dois donc laisser aux rédacteurs des catalogues la responsabilité de leurs préférences. Ce sont eux-mêmes qui vont, sous ma plume, indiquer les plus célèbres pièces de cette collection commencée, pièces venues de la Grèce à nous par le détour de l'ancienne Scythie, et que nul ne connaît encore au midi de la Néva. Comme ce sont des œuvres grecques, je conserverai les noms grecs des divinités qui s'y trouvent retracées avec leurs attributs. C'est, il me semble, une règle bonne à suivre et à recommander, car elle peut prévenir certaines confusions de pays, d'époques et de styles.

Parmi les vases de toilette, il s'en trouve un de grandeur inusitée, et de forme assez singulière pour qu'on ne puisse lui donner un nom que d'autres ont porté. La belle peinture qui lui sert d'ornement nous montre une jeune Grecque occupée de sa parure. Tandis que ses suivantes la sortent du bain, au milieu d'un essaim d'Éros curieux, des Nikés ailées, symbolisant la puissance victorieuse de la beauté, lui présentent des étoffes et des alabastrons pour qu'elle s'essuie et se parfume. — Un *lécythos*, à figures en relief dorées et coloriées, porte la signature de son auteur, Xénophante, Athénien. Il appartient au IVe siècle avant J.-C. On croit que la scène mythologique figurée sur ce vase est prise à l'*Ari-*

maspée, poëme perdu d'Aristée de Proconèse. Dans un site sauvage, que la présence d'un palmier, d'un laurier et de deux trépieds fumants fait reconnaître pour un bois consacré à Apollon, des Arimaspes ou Persans chassent le griffon, le cerf et le sanglier. — Une *lékané,* sur le couvercle de laquelle se déroule une grande composition peinte et dorée, où l'on voit des jeunes filles occupées de leurs travaux, de leurs jeux, de leur toilette, en présence de plusieurs Éros, et qui est athénienne du même siècle, paraît avoir une perfection peu commune. Du moins le catalogue affirme « qu'elle est, dans son espèce, le plus beau des vases peints découverts jusqu'ici. » Et parmi les vases à provisions, il ne se trouve pas moins de merveilles que parmi les vases de toilette. Au milieu de très-belles hydries et amphores, qu'il serait trop long de décrire, mais qui sont du même temps et de la même ville, reine de la Grèce en tous les arts, on est surtout frappé par l'aspect de la vaste amphore qui fut trouvée, en 1858, dans le tumulus appelé Pavlovskoï-Kourgàn. Deux grands tableaux ornent les deux faces de sa panse. Ce sont, l'un et l'autre, des assemblées de dieux et de déesses, qui se rapportent, croit-on, aux doctrines d'Éleusis, et doivent, en ce cas, figurer le réveil de la nature au printemps. Le retour de Perséphoné, remontant des Enfers à l'Olympe, et tenant dans ses bras le petit Iacchos, serait le retour de la séve fécondante après l'engourdissement de l'hiver, et l'envoi de Triptolème, par Déméter, à toutes les contrées que l'homme habite, serait l'ensemencement des terres cultivées. « Ce vase, dit le catalogue, peut être considéré à bon droit, non-seulement comme le plus beau de tous ceux qui ont été trouvés jusqu'ici dans la Russie méridionale, mais encore, si l'on excepte la célèbre hydrie de Cumes, comme le plus précieux d'entre tous les vases peints connus. » Quelques réserves que l'on puisse faire sur ces éloges, dont je me borne à transcrire la formule sans m'en faire le garant, il est évident que les deux mille vases peints du musée de l'Ermitage forment une des plus intéressantes et, à tous les titres, des plus précieuses collections qui se puissent trouver au monde pour les recherches des savants, les études des artistes, et la joie des amateurs. Naples seule en possède un plus grand nombre, et peut citer avec le même orgueil son vase de Locres, son vase de Pæstum, son vase de Carthage, et, parmi ceux de Nola, la *Cassandre,* l'*Incendie de Troie,* et l'*Orgie de Bacchantes.*

J'ai raconté précédemment [1] la découverte d'un vase d'argent ciselé, de travail grec, faite l'an passé dans le tombeau d'une ancienne reine de

1. *Gazette des Beaux-Arts,* livraison du 1er novembre dernier, note de la page 399.

Scythie, sur les bords du Dniéper. C'était ajouter un joyau de prix inestimable à un trésor déjà si riche qu'il n'a plus de rivaux en Europe. Effectivement, pour les bijoux antiques, le musée de l'Ermitage a pris le premier rang parmi tous les musées. C'est une partie de ce qu'on nomme les antiquités du Bosphore Cimmérien. De ces antiquités, les unes, en grand nombre, sont sorties récemment de cette nécropole, tout à l'heure citée, appelée Pavlovski-Kourgàn. D'autres, un peu précédemment (en 1831) de l'autre tumulus appelé Koul-Oba; et le reste, des fouilles que l'on continue à pratiquer, soit sur l'emplacement de l'antique Panticapée, aujourd'hui Kertch, qui fut la plus florissante des colonies grecques dans le Pont-Euxin avant d'être la capitale du royaume de Mithridate, soit sur l'emplacement de Théodosie, aujourd'hui Kaffa, de Tanaïs, aujourd'hui Nedvigovka, et de Phanagorie, où se trouve actuellement la station de poste appelée Sennaïa.

Les antiquités cimmériennes sont de deux sortes, et peuvent se diviser en deux parties. La première comprend ce qu'on nomme partout des antiquités, à savoir : inscriptions, sarcophages, pierres tumulaires, tables votives, autels, piédestaux, armes, armures, terres cuites, objets en verre (*vetri antichi*), statuettes et statues. De cette dernière espèce, ailleurs la plus importante, on n'a guère à citer que les deux statues en marbre blanc qui portent les n°s 22^{a} et 22^{b}. Ce sont les figures iconiques d'un magistrat et de sa femme, très-bon travail, qui semble appartenir au Ier siècle de l'ère chrétienne. On peut citer encore, parmi les terres cuites, une série de figurines dont l'ensemble compose, comme le fameux fronton de Florence, toute la fable de Niobé, et celles de deux Scythes, qui se tiennent embrassés, portant chacun d'une main le même rhyton. C'est sans doute la célébration d'une alliance, car Hérodote nous apprend que, dans ces cérémonies, les Scythes avaient coutume de boire dans la même coupe du vin auquel ils avaient mêlé quelques gouttes de leur sang. On peut citer enfin, parmi les curiosités, divers fragments d'un instrument de musique en ivoire, sur lequel les dessins sont gravés au poinçon (*cestro in ebore*, Pline). Dans ces restes précieux, où se révèlent toutes les grandes qualités du grand art grec, on croit reconnaître le jugement de Pâris et l'enlèvement des filles de Leucippe par les Dioscures.

La seconde partie des antiquités cimmériennes est bien autrement riche et importante. C'est celle des bijoux. Ces tombeaux lointains de princes barbares, où l'on enfermait avec le mort les objets qu'il avait aimés pendant sa vie, ont conservé jusqu'à nous tous les spécimens de l'orfévrerie et de la joaillerie des Grecs. On trouve là, non plus en argile

ou en verre, mais en métaux plus ou moins précieux, toujours artistement travaillés, des vases, des lampes, des miroirs, des strigilles, des cylix, des rhytons. On y trouve aussi, bien entendu, tous les objets de parure et d'ornement auxquels nous donnons plus spécialement le nom de bijoux : bagues (j'en ai compté, sur le catalogue, jusqu'à quarante-cinq en or, outre les bagues en bronze et en fer), bracelets, pendants d'oreilles, plaques, agrafes ou fibules, montures de cannes ou de thyrses, médaillons, colliers, diadèmes ou bandeaux, couronnes funéraires, pierres gravées et montées sur métal. Aux colliers, très-riches d'habitude, et souvent ornés de pierres précieuses ou de pierres gravées, sont généralement suspendues des amulettes contre les maléfices. On reconnaît celles-ci à leurs formes cornues, têtes de taureaux, têtes de cerfs, ou même têtes d'hommes avec barbe et cornes. C'est exactement de la même façon qu'aujourd'hui encore les Italiens se défendent contre le mauvais œil, contre la *jettatura*. Ne devraient-ils pas rougir en apprenant que, dans leur ridicule superstition, ils imitent des barbares païens, les Scythes d'il y a deux mille ans ? Parmi les couronnes funéraires, que forment des branches de laurier en or massif, il s'en trouve quelques-unes d'un poids considérable. Telle est, entre autres, celle qui fut retirée d'un tombeau avec le casque et les cnémides d'un guerrier. Ouvrage remarquable du IVe siècle avant J.-C., elle ne pèse pas moins de 80 zolotniks (environ 660 grammes). Mais si l'on cherche l'excellence du travail avant le prix de la matière, il faudra surtout admirer des pendants d'oreilles d'une incomparable finesse, où l'on voit figurée une Niké dans un quadrige entre deux Nikés à pied, et, pour chaton d'un anneau d'or, une calcédoine dont l'intaille représente un héron volant. Ce chef-d'œuvre de gravure sur pierre est signé de l'artiste Dexaménos, de Chios. Enfin pour la valeur archéologique, rien ne surpasse un masque d'or, trouvé dans un tombeau du IIe ou IIIe siècle après J.-C., mais que son style, très-antérieur à celui de l'art grec, fait reconnaître pour une espèce de très-ancienne relique de famille, mêlée à des objets d'une autre facture et d'un autre âge.

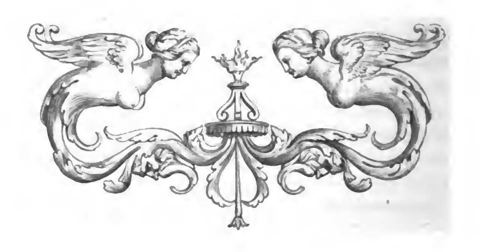
Dans le même tombeau se trouvait un plat en argent ciselé, portant au revers le nom de Rhescuporis. Il y eut cinq à six rois de ce nom parmi les héritiers de Mithridate VII, le courageux et persévérant ennemi des Romains. Et ce n'est pas le seul prince de la Chersonèse dont les bijoux de Kertch aient conservé le souvenir. On trouve encore, désignés dans les inscriptions que portent ces bijoux, les rois Périsadès I et II, Spartocus I et II, enfin Tiberius Julius Sauromatès, Tiberius Julius Rhœmétalcès et Tiberius Julius Rhescuporis. Ces trois derniers étaient évi-

demment tributaires de Rome, et successeurs de ce Pharnace que César réduisit à merci en trois jours de campagne, victoire facile qui lui donna l'occasion d'écrire au sénat son arrogant billet : *Veni, vidi, vici.* Ces tombeaux du Bosphore Cimmérien vont être pour le musée de l'Ermitage ce qu'est Pompeï pour le musée de Naples, une mine inépuisable d'objets d'art et de science. En effet, parmi les nombreux tumulus que les Russes appellent *kourgàn*, quelques-uns seulement sont fouillés. Une foule d'autres attendent qu'on les éventre (c'est le mot consacré) pour livrer les trésors qu'ils recèlent, qu'ils réservent depuis vingt siècles à notre curiosité.

Et sur toutes ces richesses présentes ou futures, le musée de l'Ermitage ne s'endort point. Il continue avec la même vigilance et le même succès à s'en procurer d'autres. Sans souci de la dépense, il les rassemble de tous les points de l'horizon, il les accumule incessamment dans ses galeries encombrées. En ce moment, l'un de ses directeurs, M. Stepàn Guédéonoff, l'habile négociateur pour les acquisitions de choix faites au musée Campana, emporte à Saint-Pétersbourg de nouvelles et non moins précieuses conquêtes. D'une part, c'est le petit Apollon archaïque, en bronze, de la collection Pourtalès, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné le dessin et la description dans sa livraison du 1er décembre (page 492); d'autre part, ce sont quatre tableaux provenant de la galerie des ducs Litta, de Milan. Deux entre autres sont célèbres, et le nom seul de leurs auteurs les désigne assez à l'attention et à l'admiration publiques : Corrége et Léonard de Vinci. Le tableau qu'une ancienne tradition de famille attribue à Corrége réunit, en deux sujets voisins, la double histoire d'Apollon avec Midas et avec Marsyas. Il est peint sur un panneau qu'à sa forme allongée et échancrée on reconnait pour le couvercle d'un clavecin. La mode voulait alors qu'on ornât de peintures les meubles précieux, et, si renommés qu'ils fussent, les artistes se prêtaient à cet usage. Aujourd'hui, le grand-duc héritier de Russie, qui doit, dit-on, épouser bientôt une princesse danoise, pourra faire à sa fiancée le plus royal des cadeaux : un piano d'Érard recouvert d'une peinture de Corrége. L'autre tableau, celui de Léonard, est d'une authenticité historique manifeste, partant d'une importance bien supérieure et tout à fait capitale. Celui-là, dès longtemps, a pris rang parmi les chefs-d'œuvre de l'art. C'est la *Madone allaitant*, vraie sœur de notre Joconde, celle à qui le docteur Waagen donne le n° 1 parmi les dix tableaux de Léonard qu'il analyse dans son livre sur le maître florentin, celle à qui M. Rio, décrivant les merveilles de l'*Art chrétien*, prodigue tous les éloges que peuvent inspirer l'enthousiasme et la foi.

Nous ne pouvons, quand de telles œuvres quittent les palais dont elles firent si longtemps l'ornement et la gloire, retenir un serrement de cœur en annonçant leur destination nouvelle. Nous aurions voulu, on le comprend sans peine, qu'au lieu d'aller à Saint-Pétersbourg, elles vinssent à Paris. « Mais, dira-t-on, elles n'étaient point à nous; elles ne sont point à nous; qu'importe qu'elles aient changé de place ? » Pardon, il importe beaucoup, et je vais ajouter pourquoi. A Milan, ces tableaux de Léonard et de Corrége étaient sur le passage de tous les amis de l'art qu'attirent en Italie Rome, Florence et Venise. Maintenant, qui fera trois mille kilomètres en droite ligne du pôle pour leur rendre visite? Et puis, aller de Milan à Saint-Pétersbourg par Genève et Francfort, le long des frontières de la France, n'est-ce pas proprement nous passer devant le nez ?

LOUIS VIARDOT.



DES ŒUVRES

ET DE LA MANIÈRE

DE M. AMAURY-DUVAL



IL y a trente ans environ, à l'époque où les élèves de M. Ingres commençaient à prendre rang parmi les artistes connus du public et à propager les nobles principes qu'ils avaient puisés auprès du maître, un des mieux informés d'entre eux et aussi l'un des mieux accueillis, M. Amaury-Duval, annonçait déjà cette élégance dans le style, cette fine sobriété dans la manière, qui devaient plus tard caractériser son talent et achever d'en préciser la physionomie. Lorsque le jeune peintre exposait au Salon de 1833 ses premiers *Portraits*, et au Salon suivant cette figure d'*Un berger grec* où se résumaient à la fois les enseignements reçus à l'atelier et les souvenirs d'un récent voyage en Morée, il n'était encore, il est vrai, qu'un disciple intelligent et convaincu, le pieux sectateur d'une doctrine dont il semblait surtout avoir à cœur de reproduire sans modification sensible les termes et l'esprit. Sous cette abnégation toutefois, sous ce zèle d'un initié tout entier au désir de convertir les gens et de leur transmettre la foi qu'il a rapportée du sanctuaire, quelque chose de très-personnel se faisait jour; l'originalité involontaire du sentiment se trahissait là même où les procédés étaient le plus conformes à la méthode prescrite et aux exemples qu'il s'agissait de consacrer. C'est, au reste, ce qu'on pourrait dire avec une égale justesse d'autres débuts appartenant à la même époque, d'autres talents issus de la même école et décelant chacun, aussi bien que la communauté des origines, l'indépendance des inclinations, la diversité des visées.

Singulier reproche, en effet, que cette accusation de despotisme qu'on a essayé quelquefois de porter contre le maître en s'autorisant de la servilité prétendue des disciples! Singulière erreur, commise encore aujourd'hui par plus d'un juge à courte vue, que ce parti pris de ne reconnaître aux élèves de M. Ingres qu'un mérite de copistes, qu'une habileté plus ou moins grande à contrefaire les inspirations ou la manière du peintre d'*Homère* et de *Stratonice!*

Qui ne le sait d'ailleurs, qui le nie? Tous ont beaucoup dû à leur maître, beaucoup appris auprès de lui; tous, heureusement, se ressentent et se souviennent de la forte discipline à laquelle ils ont été soumis; mais les plus éminents d'entre eux n'ont répudié pour cela ni le respect de leurs propres instincts, ni la volonté d'en combiner l'expression avec la fidélité aux traditions qui avaient nourri leur jeunesse. Sans parler d'Hippolyte Flandrin, le plus chrétien des peintres français modernes formé par le plus fervent des continuateurs de l'art grec, M. Lehmann n'a-t-il fait acte que d'imitateur dans l'ordonnance et dans l'exécution de ses peintures à l'institution des Jeunes-Aveugles, à l'Hôtel de ville, au palais du Sénat? Là, comme dans les portraits signés du même nom, n'y a-t-il pas à côté de certaines habitudes, à côté de certaines croyances acquises une fois pour toutes, les preuves d'une imagination et d'un goût très-indépendants des leçons du maître? Lorsque, au sortir de l'atelier de M. Ingres, Ziégler peignait son *Giotto*, ou lorsqu'il exposait, quelques années plus tard, son *Saint Georges* et son *Saint Luc*, il ne renonçait pas, que je sache, à l'ambition de se donner carrière et de révéler l'ampleur de ses intentions, au risque même d'en accuser le caractère trop souvent emphatique et théâtral. La pensée si hautement philosophique de M. Paul Chenavard a-t-elle été gênée dans son essor par les entraves de l'éducation, par les coutumes imposées d'abord à la main? MM. Comairas, Alexandre Lafond, d'autres encore dont le talent consiste surtout dans l'énergie du faire, peuvent-ils être confondus avec MM. Cornu, Balze, Dumas, c'est-à-dire avec des artistes plus érudits à tous égards et dont le mérite résulte de la réflexion et des calculs, plutôt que des suggestions spontanées de la verve? Enfin, l'un des mieux partagés à l'origine, sinon le plus richement doué des élèves de M. Ingres, Théodore Chassériau, en exécutant son tableau des *Troyennes*, ses belles *Études* peintes ou dessinées et ses peintures murales dans l'église de Saint-Merry, Chassériau montrait assez que la pratique des enseignements du maître ne compromettait chez lui ni le développement des facultés natives, ni le progrès dans le sens de la vocation personnelle. Qu'il se soit ensuite étrangement mépris sur cette

vocation, qu'il ait tenté, au grand dommage de son talent, je ne sais quelle conciliation entre les doctrines inconciliables de M. Ingres et d'Eugène Delacroix, c'est ce que prouvent de reste l'*Escalier de la Cour des comptes* et l'*Hémicycle* de Saint-Philippe du Roule. Jusque dans ces témoignages d'égarement toutefois, jusque dans ces sophismes d'une intelligence qui travaille à se méconnaître et à se démentir elle-même, quelque chose apparaît d'assez naturellement senti, d'assez noble encore, pour autoriser les respects aussi légitimement que les regrets de la critique. Ce qui survit des qualités premières s'affirme avec assez de fierté et de vigueur pour dénoncer à ceux-là mêmes que décourageraient les violentes témérités de ce pinceau la secrète puissance de la main qui l'a tenu et l'élévation instinctive de la pensée dont il traduit à la fois les inspirations et les rêves.

Les œuvres successivement produites par M. Amaury-Duval n'ont rien, on le sait, de ces emportements et de ces audaces. S'il fallait au contraire y relever quelque excès, ce serait, pour ainsi dire, l'exagération de la réserve ; ce serait — je ne parle ici que des compositions du peintre sur des sujets historiques ou religieux — une tendance trop habituelle à réduire, à supprimer presque, dans l'ordonnance d'une scène, la part de l'invention, pour n'y donner place qu'à des éléments consacrés, à des intentions choisies et reproduites avec goût plutôt que franchement imaginées, au souvenir enfin de certains exemples de l'art plutôt qu'à l'expression d'une émotion immédiate, d'une idée spontanément conçue. Aussi, quelque louables que soient, au point de vue de l'élégance et de la correction du style, les peintures dont M. Amaury-Duval a décoré la *Chapelle de Sainte-Philomène*, à Saint-Merry, la *Chapelle de la Vierge*, à Saint-Germain l'Auxerrois, et plus récemment l'église de Saint-Germain en Laye, avec quelque délicatesse que soit pratiqué le système archaïque adopté ici par l'artiste, il ne nous semble pas qu'il faille chercher dans de pareils travaux les titres principaux et les preuves les plus sûres de son talent. Je me souviens qu'il y a quelques années un écrivain des plus compétents en matière de beaux-arts caractérisait ce talent par une comparaison entre le charme un peu subtil de sa physionomie et l'éclat amoindri, le parfum sans montant d'une rose du Bengale. Faut-il ajouter qu'un peintre célèbre en définissait plus rudement la naïveté recherchée et voulue, lorsqu'il accusait celle-ci de ressembler à « l'ingénuité d'une veuve de quarante ans demandant si les enfants se font par l'oreille? » La science dépensée par M. Amaury-Duval pour simuler, dans ses peintures murales, l'absence d'expérience et de savoir, ses efforts d'adresse pour paraître maladroit ou timide, comme si l'art en était encore à ses

débuts et l'artiste lui-même au temps des *maîtres imagiers*, toute cette affectation de simplicité justifierait peut-être le second des deux jugements que nous venons de rapporter. En tout cas, le premier a cet avantage, de ne pas nous révéler seulement les côtés insuffisants ou défectueux de cette manière, et de rappeler, en même temps que les qualités dont elle est dépourvue, les mérites qui la recommandent et la grâce qui lui appartient.

La grâce, et quelquefois une grâce charmante, telle est, en effet, la marque distinctive du talent de M. Amaury-Duval, là où ce talent n'est ni déconcerté par les proportions trop vastes de la tâche, ni préoccupé outre mesure des exemples anciens. Il s'accommode difficilement, nous l'avons dit, des scènes compliquées, des sujets qui exigent dans l'expression morale une certaine abondance, une certaine force d'invention, et, dans la disposition pittoresque, quelque chose de plus que la symétrie architectonique. De là, sans doute, son empressement à se réfugier en pareil cas sous l'autorité des traditions, à abriter ses incertitudes secrètes sous les dehors du sacrifice volontaire et du parti pris. En revanche, lorsqu'il s'agit simplement d'agencer dans un cadre restreint les lignes d'une figure entourée de quelques accessoires, lorsqu'il s'agit soit d'interpréter la nature dans un portrait, soit de l'idéaliser dans la représentation de quelque type chastement nu, comme la *Vénus* exposée au Salon de 1863, ou comme la *Jeune Fille* dont la *Gazette des Beaux-Arts* publie aujourd'hui une reproduction gravée, M. Amaury-Duval prend conseil avant tout de lui-même et de son propre goût. Il écoute et met à profit ces avis de la voix intérieure qui le portent à revêtir d'élégance la vérité sans la déguiser pour cela, à en épurer les apparences, non plus en raison d'un système préconçu d'archaïsme, mais en vertu de ses aspirations personnelles et de son fin sentiment des choses. Ici, ni abandon de soi ni insuffisance, nulle prétention à immobiliser l'art dans l'imitation sans merci d'un passé dont cinq siècles nous séparent; nul excès de docilité non plus aux souvenirs de l'atelier de M. Ingres, j'entends en ce qui concernerait une pure contrefaçon matérielle. Dans ses *Portraits* et dans ceux de ses tableaux qui appartiennent à la classe des *Études*, M. Amaury-Duval ne récuse ni l'époque où il vit, ni les justes exigences de l'art qu'elle comporte. Son style, à la fois très-sincère et très-raffiné, son pinceau véridique et ingénieux tout ensemble, traduisent la réalité contemporaine avec une délicatesse d'autant plus méritoire qu'elle correspond mieux aux caractères un peu complexes des modèles et à ce mélange de simplicité et de recherche qui, dans le monde du dix-neuvième siècle, constitue ce qu'on appelle « la distinction. »



JEUNE FILLE

Gazette des Beaux Arts — Imprimerie de Chatain

Par ses aptitudes naturelles, comme par les coutumes de son talent, M. Amaury-Duval réussit surtout à peindre les femmes, et, parmi les femmes, celles que parent les agréments de la physionomie ou les élégances de la jeunesse, plutôt que les traits de la beauté proprement dite. Ce n'est pas qu'il n'ait su rendre parfois avec une très-remarquable habileté les formes et l'expression viriles. Il suffirait de citer l'excellent portrait de *M. Amaury-Duval père*, exposé au Salon de 1838, ceux de *MM. Alexandre Duval* et *Barre*, exposés deux ans plus tard, pour rappeler ce que, dans cet ordre de travaux, il s'est montré capable de faire; mais, en général, c'est devant d'autres modèles qu'il a trouvé ses meilleures inspirations : témoin un de ses premiers ouvrages et, à notre avis, un des plus significatifs, le portrait de la nièce du peintre, qui figurait au Salon de 1839.

Rien de plus pur et de plus placide que l'attitude de cette jeune fille debout, vue de face, les bras tombants et les mains posées l'une sur l'autre, comme si elle s'oubliait elle-même dans la contemplation ingénue des objets ou des gens que ses yeux rencontrent; rien de plus naïvement assuré que ce regard presque enfantin, de plus chaste que cette franchise avec laquelle les contours d'un corps adolescent se laissent deviner sous les habits de fête qui en rehaussent la grâce, moins encore qu'ils n'en accusent la souplesse. Ne cherchez pas ici la douceur un peu attristée, la poésie tout élégiaque que respirent certains portraits peints par Hippolyte Flandrin, la *Jeune Fille à l'œillet* entre autres. Dans le portrait dont il s'agit, l'innocence et la jeunesse s'expriment en termes plus souriants, avec une sorte de vivacité sereine que Flandrin lui-même n'aurait pas aperçue ou sentie, et, malgré l'irrégularité des traits du modèle, avec un charme irrésistible. Sous le rapport de l'exécution matérielle, l'œuvre n'est ni moins originale, ni moins finement traitée. Le modelé, sans relief excessif, la silhouette précise, sans sécheresse du visage, des épaules et des bras, la limpidité du ton général, — depuis la couleur rose et transparente de la robe jusqu'à l'éclat discret des fleurs placées dans la chevelure, jusqu'à la couleur claire du lambris sur lequel l'ensemble de la figure se dessine, — tout concourt à établir une harmonie complète entre les diverses parties du travail, et à faire de cette toile charmante, non-seulement un des plus aimables spécimens de la manière du peintre, mais un des meilleurs morceaux dans cet ordre d'art qu'ait produits la peinture contemporaine.

Deux autres portraits appartenant à peu près à la même époque, — le portrait de *Mme Lesourd* et celui de *Mme Ménessier-Nodier*, — nous montrent, en raison du genre de beauté particulier aux modèles, le ta-

lent de M. Amaury-Duval sous des apparences plus amples, plus somptueusement élégantes, sans aucun sacrifice toutefois de sa délicatesse accoutumée. Le portrait de *Mme Lesourd* qu'on pourrait, pour la dignité de l'aspect et l'aisance dans la pratique, comparer au beau portrait de *Mme Lehmann* que M. Lehmann devait peindre et exposer quelques années plus tard, est, à d'autres égards, une œuvre très-personnelle, très-distincte des travaux de même sorte qui l'ont précédée ou suivie. Il fallait la sûreté du goût de M. Amaury-Duval pour donner à la coiffure, en forme de turban, qui orne la tête, ou à la coupe de la robe, un caractère supérieur à la signification tout artificielle, à l'élégance toute futile d'ajustements que la mode prescrit aujourd'hui et qu'elle répudiera demain ; il fallait aussi la souplesse et, en même temps, la rare sobriété de son pinceau pour coordonner avec autant de vraisemblance et de mesure des éléments qui, sous une main moins judicieuse ou moins déliée, auraient pu facilement aboutir à l'expression pesante ou à la confusion. C'est par des mérites analogues que se recommande le portrait de *Mme Ménessier*. Vêtue d'une robe noire qui laisse découverts le haut du buste et les bras, assise sur un fauteuil le long duquel tombe un châle de couleur jaune, les cheveux entremêlés de quelques rangs de perles, la figure se présente à peu près de face et se détache sur un fond grisâtre dont les teintes absorbées, presque négatives, ajoutent au coloris du visage un accent de lumière et de vie, au ton vigoureux des vêtements un surcroît de solidité. Nulle exagération pourtant dans les contrastes; point d'affectation dans l'effet, ni de recherche à outrance du modelé saillant, de la vérité palpable, de tout ce qui tendrait à substituer aux formes d'une œuvre d'art les niaiseries ou les brutalités d'un trompe-l'œil. Ici comme ailleurs, le peintre exprime ce qu'il a senti à propos de la nature, tout en reproduisant fidèlement celle-ci; il interprète ce qu'il a eu devant les yeux avec une habileté égale à la bonne foi qu'il met à en transcrire les dehors : il nous révèle enfin le secret de sa pensée, de ses prédilections, de sa science, aussi bien que la rigueur de ses scrupules, et ne méconnaît pas plus les droits de la vérité qui l'obligent que les franchises du talent qu'il lui appartient de maintenir.

Nous n'entreprendrons pas de mentionner et d'examiner une à une les diverses œuvres du même genre sorties de l'atelier de M. Amaury-Duval, depuis le portrait d'une jeune femme vue de profil et vêtue d'une robe de soie bleue, si justement remarqué lorsqu'il parut, il y a vingt ans, jusqu'au gracieux portrait de *Mlle Emma Fleury*, exposé en 1861, jusqu'à deux autres portraits de femmes qui figuraient, l'un au Salon de 1863, l'autre au Salon de l'année suivante. Ce serait recommencer inu-

tilement, en face de chaque nouveau témoignage, l'analyse ou l'éloge des qualités qui distinguent la manière du peintre en général. Qu'il nous suffise d'indiquer quelque chose des modifications que cette manière a subies, non quant au fond même des intentions et des principes, mais dans l'emploi des moyens matériels.

Les portraits les plus récents de M. Amaury-Duval diffèrent des portraits antérieurement exécutés par lui, en ce sens qu'ils ne sont pas, comme ceux-ci, peints, dans les carnations, à l'aide de tons clairs ou vigoureux simultanément déposés sur la toile; ils ne sont pas, — pour parler la langue des ateliers, — modelés dans la pâte ou, si l'on veut, préparés dès le commencement en vue de toutes les conditions de la tâche, sauf à recevoir ensuite de quelques frottis ou d'une série de retouches l'accent définitif et l'achèvement. Afin de conserver aux résultats de son travail un aspect plus frais et plus limpide, M. Amaury-Duval a imaginé de procéder du clair à l'ombre, c'est-à-dire d'établir et de déterminer tout d'abord la masse des lumières, de couvrir d'une teinte plate les formes générales d'un visage par exemple, et de revenir sur ce fond lumineux en en diminuant graduellement l'éclat dans les parties plus ou moins privées de jour, mais en réservant intacte l'œuvre primitive du pinceau là où il s'agit de laisser en relief les surfaces éclairées. C'était prendre le contre-pied de la méthode adoptée par Léonard de Vinci qui, on se le rappelle, arrivait progressivement à l'expression de la lumière, en agissant sur un champ préalablement teinté de couleurs sombres dont il atténuait peu à peu l'obscurité par la superposition de touches claires, modifiées, en raison des exigences de l'effet, depuis les demi-tons jusqu'aux tons les plus aigus de la gamme[1]; c'était aussi courir le risque de compromettre la solidité apparente du travail et d'ôter en consistance au modelé ce qu'on ajouterait à la vivacité de l'aspect. Peut-être M. Amaury-Duval n'a-t-il pas toujours réussi à éviter ce danger; peut-être, si habilement traité qu'il soit, si légitime qu'ait été le succès qui l'a accueilli, le portrait de femme exposé au Salon de 1863 n'a-t-il pas, comme morceau de peinture proprement dit, une valeur égale au mérite d'autres portraits peints plus anciennement par la même main. Certaines têtes de femme dessinées, de grandeur naturelle, sur du

1. Si l'on ne savait par le témoignage de quelques écrivains contemporains du maître, qu'il arrivait souvent à Léonard de dessiner ses études avec du blanc, et sans le secours d'aucun crayon noir ou gris, sur une feuille de papier enduite d'une couleur foncée, le tableau ébauché que l'on voit dans le musée des Offices, à Florence, et qui représente l'*Adoration des Mages*, suffirait pour fournir à cet égard les renseignements les plus positifs.

papier blanc, et, par conséquent, conformément au mode d'exécution que l'artiste emploie aujourd'hui dans ses tableaux, prouvent que M. Amaury-Duval excelle à définir la forme à peu de frais, à en modeler l'image, monochrome ou succinctement coloriée, sur une surface claire. Suit-il de là néanmoins que les procédés qui conviennent au crayon s'approprient aussi bien à la fonction du pinceau, et n'y aurait-il pas quelque imprudence à prétendre transporter dans le domaine du peintre les ressources techniques forcément un peu grêles et les moyens d'imitation naturellement restreints dont dispose le dessinateur?

Une autre toile au surplus exposée, comme le portrait que nous venons de citer, au Salon de 1863 et, comme lui, peinte dans ce qu'on pourrait appeler la seconde manière de l'artiste, donnerait jusqu'à un certain point raison à ces tentatives pour rendre par la virginité du coloris et de la touche la radieuse simplicité de la nature. On se souvient de cette svelte *Vénus*, debout au bord de la mer, soulevant de ses mains délicates les ondes dorées de sa chevelure, et se manifestant, tout en s'ignorant pour ainsi dire, dans le pur éclat de la vie à son aurore, de la nudité chaste, de la beauté ingénue. Certes un pareil sujet exigeait, indépendamment de l'élégance idéale des formes, une suavité parfaite, une sorte de fluidité dans le ton. A quelques procédés qu'il ait cru devoir recourir, il faut louer M. Amaury-Duval d'avoir su respecter ces conditions nécessaires; il faut le louer surtout, — au risque de contrarier en cela les préférences pour d'autres œuvres, témoignées, il y a deux ans, par la majorité du public, — de ne pas s'être fait le complice de certaines ambitions assez communes aujourd'hui, de s'être absolument désintéressé de certains exemples. Son tableau ne rappelle rien ni des gentillesses pittoresques renouvelées du dix-huitième siècle, ni des grâces suspectes que plus d'un peintre de l'école actuelle propose à nos regards sous une étiquette antique. Malgré la signification voluptueuse inhérente au sujet, malgré même l'exagération d'élégance qu'on peut reprocher au dessin de quelques parties, aux proportions et aux contours des jambes en particulier, il y a ici dans les intentions une gravité digne de l'art, dans le style une retenue, tout opposée aux confidences indiscrètes, pour ne rien dire de plus, que d'autres pinceaux se permettent. La *Source*, de M. Ingres, — cela va sans dire, — une fois hors de cause, nous ne savons guère, parmi les compositions sur des thèmes analogues que nous avons vues se succéder depuis quelques années, celles qui satisfont mieux, aussi bien même, aux conditions les plus élevées d'une pareille tâche; nous n'en connaissons pas où l'on puisse, sous le rapport de la grâce sans afféterie et de la vraisemblance sans excès, signaler des morceaux mieux traités que la

tête, les attaches du cou, la poitrine et, en général, toute la partie supérieure de la figure peinte par M. Amaury-Duval.

D'où vient pourtant que cette *Vénus* ait été accueillie, lorsqu'elle parut, avec une sorte d'indifférence sinon de défaveur, tandis qu'une autre figure, — celle-là même dont la reproduction gravée se trouve en regard de ces lignes, — obtint, au Salon suivant, un succès beaucoup moins douteux? Nous ne voulons pas médire de ce succès ni contester les mérites de l'œuvre qu'il a récompensée. Qu'il nous soit permis toutefois, en reconnaissant ce qu'il y a de délicatesse et de fin savoir dans l'exécution de la seconde figure, de regretter un peu l'intervention de certains accessoires qui en compromettent le sens ou en diminuent la portée esthétique; qu'il nous soit permis de tenir en estime plus haute une image moins familière, plus vraie par cela même qu'elle reproduit moins littéralement les menus détails de la réalité, et de préférer à cette jolie petite fille déshabillée, si pudique qu'en soit l'aspect, la *Vénus* nue, mais d'une nudité plus naturellement explicable, plus nécessaire même, et pourvue d'une grâce sévère plus voisine de la beauté. C'est, nous le croyons, en continuant à traiter des sujets de ce genre que M. Amaury-Duval confirmera le plus sûrement ses titres; c'est en persévérant dans cette voie qu'il achèvera de nous révéler ce que ses *Portraits* nous ont appris déjà de la pureté de son goût, des délicatesses de sa manière, et qu'il réussira à rendre manifestes des qualités que ses peintures religieuses permettent seulement d'entrevoir ou de pressentir.

Quelle qu'ait été d'ailleurs dans la carrière de M. Amaury-Duval l'inégalité des succès, quelque différence qu'il convienne de constater entre la naïveté un peu trop érudite des peintures dont il a orné les églises et le caractère non moins savant mais plus sincèrement expressif des travaux que lui a inspirés l'étude directe de la nature, il est un côté par lequel toutes ses œuvres se rattachent les unes aux autres et se ressemblent, un mérite dont elles portent invariablement l'empreinte : je veux parler de cette recherche ou plutôt de ce besoin obstiné du mieux dans l'expression des formes une fois choisies, de cette application constante chez le peintre à aller en toutes choses jusqu'au bout de sa pensée, à épuiser ce qu'il sait ou ce qu'il croit être le vrai. Non-seulement M. Amaury-Duval n'a jamais consenti à interroger les succès de ses voisins pour se comporter en conséquence, à pactiser avec la mode pour acheter à bas prix les faveurs du public, mais il ne lui est pas arrivé d'accepter une seule tâche qui ne s'appropriât exactement aux exigences de sa foi esthétique, aux inclinations de son talent, aux préférences particulières de son goût. Tout en faisant ses preuves comme peintre de

portraits plus habituellement que comme peintre d'histoire, il n'a pas entendu pour cela sacrifier les conditions de l'art aux accommodements que semble autoriser le métier, s'imposer indifféremment ou se laisser imposer tous les modèles, et convertir sa fonction d'artiste en une profession facile ou lucrative, son atelier en une officine bien achalandée.

A en juger par le soin qu'il prend de ne se fier qu'à certains types dès longtemps connus de lui et attentivement étudiés, à voir avec quelle sagacité patiente il poursuit jusque dans les plus secrets détails l'imitation de la physionomie et de la forme, avec quels inexorables scrupules il insiste sur le moindre trait caractéristique, sur le moindre élément de vraisemblance ou de beauté, — il semble que, pour M. Amaury-Duval, la représentation du fait n'existe pas en dehors de l'image achevée, et que le sentiment éprouvé par l'artiste en élaborant chacune de ses œuvres est bien moins l'orgueil de sa propre habileté que le tourment même de la perfection. De là le nombre relativement restreint de ses travaux et l'estime un peu froide qu'ils inspirent aux esprits pressés ou superficiels, à ceux qui, s'extasiant de confiance devant les fantaisies ou les impertinences pittoresques, n'ont ni le pouvoir d'apprécier pleinement le mérite sans faste, ni le loisir d'en étudier de fort près les témoignages. Sans pousser trop loin le parallèle et tout en tenant compte, sous le rapport de l'imagination, de la valeur inégale des résultats, ne saurait-on reconnaître une certaine parenté entre le talent de M. Amaury-Duval et celui de M. Henri Reber, dans l'ordre de la composition musicale? Ne serait-on pas autorisé à dire que, sauf la différence des moyens employés, ils procèdent l'un et l'autre de principes analogues? Même volonté invariable chez les deux artistes de se refuser, en face de l'opinion, aux concessions ou aux sacrifices; même dédain parfait des modes d'expression vulgaires, même souci de la correction absolue, de la définition exquise. A des talents comme ceux-là la popularité peut faire défaut par cela même qu'ils semblent d'avance trop bien déterminés à se passer d'elle; mais ils obtiennent une considération plus solide que l'enthousiasme, plus durable que le bruit fait autour de certains noms. Les suffrages de ceux qui savent sentir et se décider pour leur propre compte les dédommagent des distractions ou des préjugés auxquels il nous arrive de céder sur la foi d'autrui, et si la foule semble quelquefois les oublier ou les méconnaître, les esprits attentifs du moins, les délicats sont de leur parti.

HENRI DELABORDE.



LA

COLLECTION DES PLOMBS HISTORIÉS

TROUVÉS DANS LA SEINE



Nous avons tâché jadis de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*[1] l'intérêt que présentait la collection de plombs historiés trouvés dans la Seine, lors de la reconstruction des ponts de la Cité, et recueillis par M. Arthur Forgeais. Aujourd'hui que, par ordre de l'Empereur, l'État a acquis cette collection, exposée maintenant au musée de l'hôtel de Cluny, nous demanderons à y revenir afin d'en indiquer l'importance et la variété. Cette tâche nous est rendue facile par quatre volumes que M. Arthur Forgeais a publiés sur les différentes séries que forment ses trouvailles[2]. Peut-être les noms donnés aux divisions de l'ouvrage sont-ils un peu arbitraires. « L'imagerie religieuse » nous semble rentrer

1. *Les plombs historiés trouvés dans la Seine.* T. VI, p. 40 et *passim*.

2. Collection des plombs historiés trouvés dans la Seine. — I. *Méreaux des corporations de métiers.* 1 vol. gr. in-8 de 152 pages, avec 200 gravures sur bois. Paris, 1862. — II. *Enseignes de pèlerinage.* 1 vol. gr. in-8 de 220 pages, avec 170 gravures sur bois. Paris, 1863. — III. *Variétés numismatiques.* 1 vol. gr. in-8 de 240 pages, avec 310 gravures sur bois. Paris, 1864. — IV. *Imagerie religieuse.* 1 vol. gr. in-8 de 240 pages, avec 126 gravures sur bois. Paris, 1865. Chez l'auteur, quai des Orfèvres, 54, et chez A. Aubry.

dans les « enseignes de pèlerinage, » les « variétés numismatiques » ne renferment guère que des méreaux ecclésiastiques qui devraient faire suite aux « méreaux des corporations de métiers. » Mais il importe peu, puisque l'auteur, ayant eu conscience lui-même de ces confusions, a remédié à ce défaut en multipliant les renvois.

La collection possédée par le musée de l'hôtel de Cluny se compose de 3,300 plombs environ, que M. A. Forgeais a répartis en divisions trop nombreuses et trop arbitraires pour que nous puissions en donner le détail. Les mêmes noms reviennent plusieurs fois en tête des chapitres de l'inventaire joint à la collection, de telle sorte que, sous une apparence de clarté, ce document est un dédale où il est facile de se perdre. Les divisions principales sont les suivantes. Les jetons de corporations et de confréries religieuses, les méreaux ecclésiastiques, les méreaux des officiers de la couronne, les monnaies de tous les types, les enseignes de pèlerinage, l'imagerie, les reliquaires, les fibules, les enseignes politiques, les facéties grivoises, les poids, les écritoires, les sonnettes, les rouelles et les moules gravés en pierre.

Si l'on s'étonnait de ce qu'une si grande quantité de monuments divers ait pu être trouvée dans la Seine, sur les deux rives de la Cité, il faudrait se souvenir que pendant longtemps toute l'activité et toutes les richesses de Paris se concentrèrent dans cette antique Cité et sur les ponts qui la faisaient communiquer avec l'une et l'autre rive. Les chocs de la guerre, comme les échanges du commerce, se faisaient aux abords de ces ponts, qui finirent par porter des maisons consacrées aux industries et au commerce de luxe. Les orfévres et les changeurs étaient établis sur le Grand pont, qui prit par la suite le nom de Pont-au-Change, et les écrivains, couturiers, éperonniers, fourbisseurs, libraires, etc., étaient installés sur le pont Saint-Michel lorsqu'il fut emporté par les glaces en 1408. Le pont Notre-Dame et le Petit pont, plusieurs fois renversés, livrèrent à la Seine les richesses qu'ils portaient. Si les choses précieuses, perdues alors, ont à jamais disparu dans le creuset, après avoir été retrouvées par ces générations d'orpailleurs qui, pendant l'été, traitent depuis des siècles les boues de la Seine; les menus objets de plomb, dédaignés pour leur peu de valeur, sont restés enfouis sous les alluvions successives, jusqu'au jour où la drague est venue les livrer à la passion des collectionneurs.

Les ouvriers qui, au moyen âge, s'adonnaient à la fabrication des menus objets de plomb, formaient un corps de métier dont les statuts ont été enregistrés par le prévôt de Paris, Étienne Boyleaux, de 1258 à 1270. Malheureusement « le livre des mestiers » ne leur donne point de nom,

et leurs statuts sont transcrits à la suite de cette rubrique : « Ci parole des ouvriers de toutes menues ouvres que on fait d'estain et de plom à Paris. » Mais le premier article de ces statuts ne laisse aucun doute sur le genre de produits qu'ils fabriquaient. Cet article est ainsi conçu :

« Quiconque veut estre ovriers d'estain, c'est a savoir fesières de miroirs d'estain, de fremaux d'estain, de sounneites, de anèles d'estain, de mailles de plom, de méreaux de toutes manières et de toutes autres menues chosettes apartenans à plom et à estain, il le puet être franchement et ouvrer de nuiz et de jours, se il li plaist et il en a mestier, et avoir tant de vallès comme il li plaira. »

Si cet article désigne le genre de produits fabriqués par les gens de ce métier, il prouve aussi que l'on ne tenait guère à la bonne exécution de ces produits, car aucune des mesures restrictives apportées d'ordinaire au mode et au temps du travail n'y est mentionnée comme cela se faisait pour les autres corps d'état. Le second article le prouve également.

« Nul menestreus (artisan-maître) du metier devant dit ne puet ne ne doit avoir que un aprentis tant seulement, se ce ne sont si enfant ou li enfant sa fame, né de loial mariage : et puet prendre l'aprentis, a argent et sans argent, et a tel terme come il li plaira. »

Ainsi les ouvriers en étain et en plomb pouvaient travailler de nuit, pour peu que la besogne pressât, ce que ne pouvaient faire la plupart des autres corps de métier, sous ce prétexte que l'ouvrage n'aurait pu être bien et loyalement exécuté, et aussi sans doute par ce motif inavoué que, la fabrication n'étant point trop active, les prix pussent se maintenir élevés. La cause qui limitait les heures de travail limitait aussi le nombre des apprentis et la durée de leur apprentissage, ainsi que le nombre des simples ouvriers ou « vallès. » Ici le nombre des « vallès » est illimité, et si le « menestrel » en étain ou en plomb ne peut avoir qu'un seul apprenti, la durée et les conditions de l'apprentissage de ce dernier sont abandonnées à la discrétion des parties.

Le produit fabriqué était donc de peu d'importance et demandait peu de soins.

Mais quel était le nom des artisans dont nous venons d'indiquer les statuts et qui fabriquaient ces « menues choseites apartenans à plom et à estain ? » Nous avouons n'avoir pu trouver de réponse satisfaisante à cette question.

Le dictionnaire de Jehan de Garlande nous avait fait pencher pour les fermaillers ou fremaillers, ainsi appelés de ce qu'ils fabriquaient des fermaux ou agrafes de toute nature. Ce dictionnaire s'exprime en effet ainsi : « Les fermaillers exposent devant eux des fermaux grands et petits,

faits de plomb et d'étain, de fer et de cuivre. Ils ont aussi de beaux colliers et des grelots sonores[1]. »

Mais dans « le livre des mestiers » nous trouvons aussi les statuts des fremaillers. Il est vrai que ce sont ceux des « fremaillers de laiton et de ceux qui font fermaux à livres » et auxquels il est enjoint d'ouvrer de « bon laton et de loial sans plom et sans fer. » Puis, si nous nous reportons à la taille de 1292[2], qui donne le nom et l'état par rue de tous les artisans de Paris, nous n'y trouvons que cinq fermaillers, établis déjà dans le quartier qui a conservé le privilége de fabriquer les menus articles de Paris, rue Mauconseil, rue Bourg-l'Abbé et rue Brise-Miche.

Nous avions également songé aux fondeurs, mais les statuts de ce corps d'état se trouvent aussi dans le « livre des mestiers, » et le premier article de ces statuts s'exprime ainsi : « Quiconques veut estre fondères et molères a Paris, c'est a savoir de boucles et de mordans, de fremans, d'aniaus, de seaus, et d'autre menue œvre que l'on fait de coivre d'archal, estre le puet franchement... » Bien qu'il n'y soit fait mention que du laiton, comme étant la matière employée, on pourrait croire, par la raison que le plomb n'est point prohibé, que cette matière était mise en œuvre par les gens qui fabriquaient un certain nombre d'objets semblables à ceux retrouvés parmi les épaves de la Seine. Mais un article, qui prohibe d'une façon absolue l'emploi de moules avec inscriptions, doit nous faire abandonner la pensée d'attribuer aux fondeurs et mouleurs les plombs que nous étudions, puisqu'ils portent, pour la plupart, des inscriptions.

Voici cet article : « Nul molières ne puet moler ne fondre chose là où il y ait leitres, et se il le fesoit, il seroit en la merci le Roi de cors et d'avoir, hors mise leitres, chacune par li, mis en seoel ne en deniers, ne en chose qui porte soupeçon, ne puent il moler ne fondre.. » Les sceaux

1. Firmacularii habent ante se firmacula magna et parva, de plumbo facta et de stanno, ferro et cupro; habent etiam monilia pulchra et nolas resonantes. — Plumbum gallice *pellon*. (Magistri Johannis de Garlandia Dictionarius.) Publié dans le volume des « Documents inédits sur l'histoire de France » intitulé : *Paris sous Philippe le Bel*, p. 585 et passim. — M. H. Géraud, éditeur de cet ouvrage, avait assigné la fin du XIe siècle pour l'époque où Jean de Garlande composait son dictionnaire; mais il résulte des recherches faites par M. V. Le Clerc (*Histoire littéraire*, t. XXI) qu'il faut reporter au commencement du XIIIe siècle, de 1218 à 1229 (*L'Intermédiaire*, t. I. p. 345.), la composition de ce dictionnaire, fait d'ailleurs sans aucun plan et de la façon originale que l'on vient de voir par le passage que nous avons transcrit plus haut.

2. *Paris sous Philippe le Bel.*

étant au moyen âge, sinon la seule, du moins la plus constante manière d'authentiquer les actes, on conçoit facilement que l'on devait se mettre en garde contre des artisans qui auraient pu facilement devenir des faussaires. Aussi, dans cet article d'une rédaction qui n'est pas toujours très-intelligible, voit-on une défense formelle de fabriquer des pièces dans le genre de celles qui se trouvent en si grand nombre dans la collection des plombs historiés.

Nous ne trouvons, dans la taille de 1292, que cinq artisans désignés sous le nom de mouleurs, et trois sous celui de fondeurs, et qui tous demeuraient dans ce qu'on appelle aujourd'hui le quartier Saint-Denis.

Outre ces artisans nous rencontrons, sur la liste de contribuables que nous venons d'indiquer, des potiers en très-grand nombre, distribués dans tous les quartiers de Paris, sans que les documents nous indiquent, — deux seuls exceptés, — si ce sont des potiers de terre, de cuivre ou d'étain[1]. Mais nous ne pensons pas qu'on ait abandonné l'industrie des plombs historiés à ces artisans, puisqu'on l'enlevait aux mouleurs et fondeurs.

Il faut rejeter aussi les « patrenostriers » qui réunissaient à la fabrication des patenostres celle des « bouclètes à sauliers. » Les statuts de ce corps d'état sont parfaitement définis. Divisé en autant de catégories qu'il y avait de matières différentes dont on faisait des grains de chapelet — os, cuir, corail, corail faux, coquilles, ambre et jais — ce métier ne pouvait se livrer à la fabrication de l'imagerie religieuse, qui aujourd'hui constitue une partie considérable du commerce des objets de piété.

Force nous est donc de reconnaître que nous n'avons pu trouver dans les documents de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe le nom des « ouvriers de toutes les menues œuvres qu'on fait d'étain et de plomb à Paris. »

Mais ces ouvriers n'étaient sans doute point les fabricants des moules dans lesquels ils opéraient, et nous croyons avoir rencontré dans le livre de la taille de 1292 le nom des artisans auxquels étaient dus ces moules dont plusieurs ont été retrouvés dans la Seine. Ces artisans seraient les « séelleeurs » dont le nom ne peut se traduire autrement qu'en celui de fabricants de sceaux, *séels* en vieux français.

Bien que nous trouvions, dans les comptes de l'argenterie des rois de France, que les orfévres étaient souvent chargés de fabriquer les sceaux,

1. Un fait qui donne à réfléchir sur la vanité de certains documents, c'est que la taille de 1292 n'indique qu'un seul potier de terre, tandis que nous savons par le « livre des mestiers » qu'il existait une corporation de ces ouvriers qui avaient le droit de vendre leurs produits à la halle.

il est fort probable qu'il existait un corps d'artisans dont les statuts n'auront point été enregistrés, et qui se livraient plus exclusivement à la fabrication des sceaux et des moules en creux si usités au moyen âge. Dans une note du commencement du XIVe siècle, relative aux artisans qui ne sont point exempts du guet, nous voyons les séelleurs nommés immédiatement après les peintres-ymagiers et les chasubliers et avant les libraires, parcheminiers et les enlumineurs, preuve de l'importance de leur profession. De plus, les neuf séelleurs mentionnés dans le livre de la taille de 1292 demeurent tous dans la rue Neuve-Notre-Dame, rue nouvelle alors, percée dans l'axe du portail de l'église cathédrale, et habitée principalement par les relieurs et les libraires.

Les séelleurs, outre les sceaux, fabriquaient sans doute les moules à hosties et à gaufres[1], les matrices des reliures estampées[2], les matrices des chaussures[3], — les moules des coffrets d'étain qui nous sont parvenus en grand nombre. Ils devaient encore fabriquer les moules en pierre dans lesquels l'imagerie populaire était fondue. Peut-être aussi fondaient-ils eux-mêmes. Leur établissement sur les bords de la Seine pourrait expliquer alors la grande quantité de plombs historiés trouvés dans le fleuve. Nous devons ajouter, cependant, qu'un certain nombre de plombs semblables ayant été retirés, à Rennes, de la Vilaine, la présence de ces petits monuments, dans les cours d'eau qui traversent les villes anciennes, doit tenir à une cause plus générale que celle ci-dessus indiquée.

Mais, en dehors de ces artisans, le clergé séculier ou régulier des lieux de pèlerinage tenait à conserver le monopole de la fabrication de ces enseignes dont le débit devait donner de gros profits. Cela résulte d'une lettre écrite en 1354 par la reine Jeanne de Naples, en faveur des moines de Saint-Maximin où étaient conservées les reliques de sainte Madeleine. Des particuliers faisaient concurrence à l'abbaye dans la fabrication et la vente des enseignes, et celle-ci réclamait le privilége d'opérer seule la fabrication par les mains de son sacristain et la vente par celle des gens que le prieur aurait autorisés[4].

1. Voir ceux du musée de l'hôtel de Cluny.

2. Voir une magnifique reliure du XIIIe siècle dans les vitrines du *British Museum*, et celle du bréviaire de Saint-Louis au Musée des Souverains qui est contemporaine du manuscrit.

3. Voir dans les collections du moyen âge au *British Museum*.

4. L'abbé Faillon, *Histoire des monuments de l'apostolat de sainte Marie-Magdeleine*, citée par M. Forgeais dans sa *Notice sur les plombs historiés*, p. 9, d'après un article de M. Ed. Hucher, sur les « enseignes de pèlerinage. » *Bulletin monumental*, t. XIX.

Maintenant, que nous savons ou plutôt que nous croyons savoir qui ciselait les moules dans lesquels des artisans, dont le nom est encore inconnu, coulaient les plombs historiés, occupons-nous de ces petits monuments eux-mêmes, en nous attachant surtout à ceux qui intéressent l'art ou la curiosité.

Nous trouvons d'abord les méreaux, qui sont de deux sortes, méreaux ecclésiastiques et méreaux civils.





Les méreaux, quelles que soient l'étymologie et l'acception première de ce mot, étaient la valeur représentative d'une somme due pour une fonction accomplie. Ainsi les membres des chapitres canoniaux ou collégiaux pourvus d'une prébende, étant astreints à chanter les différentes parties du bréviaire, au chœur et à des heures voulues, reçoivent à l'église un méreau représentant le prix attaché à chacune de ces parties du bréviaire. Ces prix varient suivant l'heure plus ou moins matinale de chacune de ces parties qu'on appella précisément des « heures. » Les





matines, qu'on récitait au chant du coq vers le milieu de la nuit, moti-







vaient un méreau de plus grande valeur que la *prime* et que la *tierce*, chantées l'une à six heures, l'autre à neuf. La *messe* venait ensuite, puis

la *sexte*, chantée à midi. Après le dîner la *none*, chantée vers les trois heu-









res, précédait les *vêpres*, qui terminaient la journée. Puis, la rétribution





variait suivant que, la fête étant simple ou double de différents degrés, l'office devait être célébré avec plus ou moins de hâte et de solennité. C'est par l'intérêt qu'on assurait la régularité des offices canoniaux, et les quelques exemples de méreaux ecclésiastiques que nous empruntons au livre de M. Arthur Forgeais en font foi, puisqu'avec la mention de l'« heure » à laquelle ils se rapportent, plusieurs portent le nombre de deniers qu'ils représentent.



Venons maintenant aux méreaux civils.

L'exécution des statuts des corporations de métiers était surveillée par des gardes-jurés, auxquels on donnait, pour leurs soins, une partie des amendes et des droits payés par les apprentis. De plus, ces corporations, étant toutes placées sous l'invocation d'un saint, formaient la confrérie de ce saint. Il appert de statuts rédigés sous le règne de Philippe-Auguste que la corporation des « Boucliers d'archal, de cuivre et laiton neuf » composait la « confrairie de Monseigneur saint Liénart, » à laquelle revenait une partie des droits acquittés par les apprentis[1]. Aussi

1. Le « livre des mestiers. »

n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que l'on rencontre un grand nombre de méreaux qui, tout en appartenant à une corporation, semblent des méreaux ecclésiastiques; fait qui ne veut pas dire qu'il n'existait pas des confréries composées de gens de tout état, et que celles-ci ne possédassent pas de méreaux particuliers.

Le plus souvent les corporations faisaient couler des méreaux portant d'un côté la représentation de leur patron, de l'autre les armes ou les emblèmes de leur métier. Nous aurions voulu donner ceux des « ymagiers-paintres » ou des « ymagiers tailleurs de cruchefis, » mais la collection du musée de l'hôtel de Cluny n'en possède point, et il nous faut rabattre sur ceux des libraires au XIVᵉ siècle, qui étaient placés





sous la protection de saint Jean l'Évangéliste; des maçons tailleurs de pierre, qui avaient pour patrons saint Blaise et saint Louis; des menuisiers,





siers, dont sainte Anne était la patronne, et sur ceux enfin des potiers





d'étain, placés sous la double invocation de saint Fiacre et de saint Ma-

thurin de Larchant. Ce sont les seules corporations intéressant de près ou de loin les beaux-arts dont on ait jusqu'ici trouvé les méreaux.





Outre qu'ils avaient une valeur d'échange dans le sein des colléges, des corporations ou des confréries qui en faisaient l'émission, les méreaux avaient un autre usage : celui de jetons pour les comptes.

L'arithmétique, telle que nous la pratiquons aujourd'hui, est d'origine assez moderne, et ce n'est guère qu'à partir de la fin du xve siècle que l'introduction des chiffres arabes et du système de numération qui en est la conséquence a permis d'opérer sur les nombres comme nous le faisons. Jusque-là on comptait à l'aide de jetons auxquels on donnait une valeur de position sur des « comptoirs, » tables divisées en compartiments par des lignes verticales et horizontales qui les transformaient en échiquiers. De là est venu le nom d'échiquiers, que les chambres des comptes portaient au moyen âge en Normandie et en Angleterre[1] : nom que nous aurions peine à comprendre sans la connaissance de cette manière de compter qui s'est perpétuée jusqu'à nous dans la façon de marquer les points dans certains jeux de cartes.

Il nous est resté un grand nombre de ces jetons que les rois, les princes, les grands officiers de la couronne, les maîtres des comptes faisaient frapper à leur usage, ou recevaient en cadeau dans certaines circonstances[2].

A côté des jetons en or, en argent et même en cuivre, il y en avait de plus modestes et qui n'étaient qu'en plomb. Parmi les méreaux des corporations trouvés dans la Seine, il doit donc y en avoir qui ne sont que des « méreaux à compter, » des « getoirs » ou « jetons, » comme nous disons aujourd'hui. Plusieurs d'entre eux portent la marque des offices de la cour du roi et de la reine; de la panneterie, de l'échansonnerie,

1. Glossaire de Ducange au mot *scacarium*.

2. *Histoire des jetons au moyen âge*, par MM. Jules Rouyer et Eugène Hucher. 1re partie.

etc., et doivent avoir été employés pour les comptes des agents inférieurs, car les officiers en titre usaient de jetons en métaux précieux.



L'imagerie religieuse, dans laquelle nous comprenons les enseignes de pèlerinage, forme une des parties les plus intéressantes des collections de plombs réunies dans le musée de l'hôtel de Cluny.

Les pèlerinages étaient pour beaucoup, au moyen âge, une occasion de voir du pays, et nous croyons que parfois le diable y trouvait plus son compte que le saint dont on allait visiter le sanctuaire.

> El viens céans, et vous emmaine
> Trois fois ou quatre la semaine
> Et faint noviaus pèlerinages
> Selonc les anciens usages,

dit un jaloux à sa femme, dans la continuation du *Roman de la Rose*, que Jean de Meung acheva avant l'année 1305.

Que ces pèlerinages aient été un but ou un prétexte, on tenait à en rapporter un souvenir, surtout quand ce souvenir devait être un témoignage. Parfois la marque que l'on était un pèlerin vous servait de saufconduit. Les fabliaux en font foi. Ainsi, dans le *Dit des trois chanoines*, le pape envoyant un meurtrier faire pénitence à Jérusalem.

> « Lors li bailla enseigne qui fu bonne et certaine [1]. »

L'histoire, qui est un document presque aussi authentique qu'un fabliau, constate le même fait.

M. E. Hucher a trouvé dans une chronique manuscrite du Quercy, à l'année 1399, qu'un Anglais, ayant été pris par les soldats de Cahors [2], fut

1. Achille Jubinal. *Nouveau recueil de contes, fabliaux, etc.* Paris, 1839

2. « *Des enseignes de pèlerinage* : » Bulletin monumental, t. XIX.

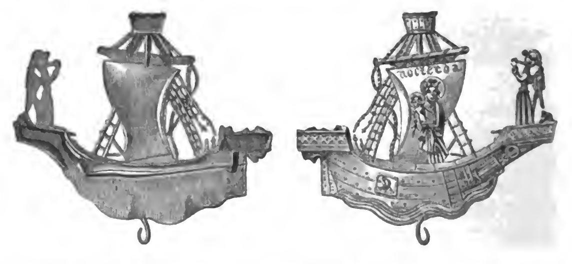
mis en liberté aussitôt qu'on le reconnut pèlerin de Notre-Dame de Roc-Amadour à une enseigne semblable probablement à celle que nous donnons ici, et qui est du XIIIe siècle.



On portait ces marques d'une façon apparente : aussi la plupart sont-elles des enseignes qui se fixaient à la coiffure ou à l'habit par une épin-



gle, par des anneaux que l'on pouvait coudre, ou qui se pendaient au col par un ruban. Au lieu de cette éternelle médaille, toujours la même



quelque soit le sanctuaire pour lequel elle est frappée, nous trouvons

que le moyen âge apportait dans le dessin de ces souvenirs pieux cette liberté et cette variété que l'on retrouve dans toutes ses œuvres.

Tantôt l'enseigne est une nef, la nef miraculeuse qui apporta à Boulogne-sur-Mer une miraculeuse image de la Vierge; tantôt c'est la forme même de la relique que l'on va vénérer, comme la sainte tunique d'Ar-



genteuil ou le chef de saint Jean-Baptiste. Parfois le saint est représenté soit seul, comme la sainte Geneviève, dont le diable s'efforce d'éteindre le



cierge, tandis qu'un ange, ici absent, s'occupe à le rallumer; parfois il est dans un écu, dans un médaillon fleuronné, sous un édicule, ou dans cet ovale aigu dont la forme fut adoptée pour les sceaux.

Sur certains, nous trouvons même des rébus, comme sur cette médaille de Notre-Dame de Liesse, où un *Lys*, qu'enlacent les replis d'un *S*, exprime le nom du pays dont un pèlerinage fait encore la fortune.

A côté de ces enseignes qui pouvaient être portées ostensiblement de façon à mériter le nom qu'on leur donne, il y en avait d'autres qui affec-

taient la forme de fioles. Telles sont celles, en assez grand nombre, qui proviennent de l'abbaye bénédictine de Vendôme où était conservée la



sainte larme, relique qui motiva une querelle, demeurée célèbre, entre l'abbé Thiers, le plus sceptique de tous les croyants, et Mabillon, qui



était trop réellement savant pour ne point être vaincu dans ce débat. Il suffisait que l'on crût que cette larme était celle que le Christ avait laissé

tomber sur Lazare et qu'un ange recueillit, pour qu'on lui attribuât une vertu miraculeuse; ceux qui ont étudié les habitudes de la superstition ne sauraient douter qu'on ne lui crût une action sur les maux d'yeux. Il est donc probable que l'on distribuait aux pèlerins de Vendôme, dans des fioles de plomb, une eau bénite ou touchée par le reliquaire en cristal de roche qui renfermait la sainte larme. La Bretagne, qui a conservé tant d'anciens usages, possède encore une grande quantité de fontaines coulant à l'abri de ses églises et qui durent jouer un grand rôle, si elles ne le jouent encore, dans les superstitions locales; et l'existence de ces fontaines suffit pour expliquer l'usage des fioles de pèlerinage.

Si l'on affichait le saint auquel on avait dévotion, il arriva aussi que, pendant les troubles des commencements du xve siècle, l'on eut besoin d'afficher à quel parti politique on appartenait ou, plutôt, on était censé appartenir. M. Vallet de Viriville, qui a fouillé si profondément cette époque, avance certains faits justifiant entièrement l'attribution d'enseignes politiques qu'il donne à plusieurs des plombs trouvés dans la Seine. Quelques-unes de ces enseignes étaient faites pour être apparentes. Telle est celle que nous publions ici et qui semble précisément décrite par le *Journal de Paris*, où il est dit qu'en 1411 « ceux de Paris prirent le chaperon pers et la croix de Saint-Andriou; et au milieu de la croix un escu à fleur de lys[1]. »



D'autres signes de ralliement devaient rester cachés pour n'être présentés qu'aux affiliés du parti; tel est le médaillon ci-joint, en

1. A. Forgeais, *Variétés numismatiques*, p. 186, d'après M. E. Vallet de Viriville.

forme de monnaie, qui fait songer à ce passage du même *Journal de Paris:* « On metoit sus aux bandés (Armagnacs), qu'ils avoient fait faire une monnoie de plomb en très-grande foison, qu'ils debvoient distribuer aux dizeniers de Paris; Et n'en debvoient avoir nuls autres qu'eux. Et debvoient aller parmi les maisons les dits bandés par tout Paris, à force



de gens armés portant ladite bande disant partout : *Avez vous point telle monnoie?* S'ils disoient : *Véez en ci*, ils passoient oultre sans plus dire ; s'ils disoient : *Nous n'en avons point*; ils debvoient tous estre mis à l'espée, et les femmes et les enfants noyés[1]. »

Les chroniques, qui expliquent et commentent ces témoins de nos anciens malheurs, rendent excessivement précieux tous ces petits monuments sans valeur intrinsèque; de même la connaissance plus intime que les méreaux et l'imagerie de plomb nous font faire avec les usages civils, religieux et surtout populaires des populations du moyen âge, donnent un certain prix à ces « menues chonètes, » surtout si on les rapproche les unes des autres.

En terminant ce travail, nous ferons une remarque; nous insisterons sur l'appauvrissement des types à mesure que l'on s'avance vers l'époque moderne. Dans les monuments même les plus barbares du moyen âge, on reconnaît encore une certaine fermeté de contours, une certaine recherche de style, qui font entièrement défaut dans ceux qui appartiennent aux XVIe et XVIIe siècles. Les derniers ne sont plus que de l'imagerie vulgaire, tandis que les autres participent encore au grand art qui est un dans ses manifestations les plus diverses.

1. A. Forgeais, *Variétés numismatiques*, p. 185, d'après M. E. Vallet de Viriville.

ALFRED DARCEL.



RELATION

DU

VOYAGE DU MARQUIS DE SEIGNELAY

EN ITALIE



(FIN [1].)

VOYAGE DE ROME A NAPLES.



Le 15 avril 1671 je suis party de Rome ce mercredy, pour m'en aller à Naples. J'ay passé par le quartier de Saint-Jean et par la porte du mesme nom qu'on appeloit *Porta Capena*. En passant j'ay vu quantité de ruines anciennes et ay remarqué à gauche sur mon chemin tout ce qui paroist du *Circus maximus*, et encore, avant de sortir de la ville, j'ay vu quelques restes du bastiment de la bibliothèque d'Auguste qui paroissent sur le haut du mont Palatin. J'ay encore remarqué du mesme costé le lieu qu'on appeloit autrefois *Lucus Aricinus;* c'est le lieu où les Juifs furent relégués du temps de Domitien. Sur ma droite, j'ay vu ce qui s'appelle présentement *Capo di Bove,* qui est un gros mausolée fait autrefois pour la sépulture de Cecilia Metella; un peu plus bas, j'ay remarqué les restes du cirque de Caracalla, ceux des *Thermæ Antonianæ,* et ceux des *Castra prætoriana*, dans le milieu desquels sont les masures d'un temple de Mars qui estoit extrêmement grand. J'ay vu ensuite la fontaine Égérie où l'on dit que Numa Pompilius venoit autrefois voir cette nymphe; j'ay encore vu le long de la *Via Latina,* qui est celle qui mène à Castel Gandolfo, quantité de sépultures anciennes à droite et à gauche, parmy lesquelles la plus remarquable est celle des Horaces. Après avoir fait 6 milles ou environ sur la voie Latine, je me suis arresté au haras du connestable Colonne que j'ay vu en passant. De là, je suis venu à Castel Gandolfo qui est une maison de plaisance des papes; elle est située sur le haut d'une petite montagne, et n'a à la vérité rien de digne d'estre remarqué qu'une terrasse d'où l'on découvre une assez belle vue, et au bas de laquelle est un fort grand lac qui

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, pages 176 et 357.

est environné du sommet de cette mesme montagne. Ce lac n'a aucune issue ni aucune entrée pour ses eaux, ce qui fait juger comme M. Blondel nous l'assura que c'estoit autrefois un volcan duquel la matière ayant esté consommée, il est venu de l'eau par les canaux du soufre qui y avoit bruslé si longtemps. De Castel Gandolfo je suis venu coucher à Némi. Némi est une terre de M. le cardinal Antoine où je n'ay vu rien qui mérite d'estre remarqué ni de vous estre écrit.

Du jeudy, 16 avril. — Je suis party de Nemi et ay esté à Velletri prendre mes chevaux et y joindre mon équipage. De Velletri, j'ay esté disner à Sermoneta, d'où j'ay esté coucher à Piperno.

Nous avons esté obligés pendant tout ce jour-cy de marcher ensemble, à cause du danger qu'il y a des bandits qui vont tantost du royaume de Naples dans l'Estat ecclésiastique, et de cet Estat dans le royaume de Naples, cherchant ainsy à se mettre à couvert de la poursuite qu'on leur fait dans l'un et l'autre pays en se sauvant promptement de l'un dans l'autre; on assure que les Espagnols de leur costé ne se soucient pas trop de les détruire, soit qu'ils ne soient pas faschés de tenir les gens du pays dans quelque espèce de crainte ou qu'ils veuillent se servir de ces sortes de gens-là pour en renforcer quelquefois leurs troupes, ayant accoustumé de leur donner grâce pourvu qu'ils viennent servir volontairement le roy catholique quelques années, et qu'ils finissent leurs crimes en en commettant un autre qui est d'apporter la teste d'un de leurs camarades. Il y en a présentement dans ces quartiers-cy environ quarante d'une bande, qui ont pour chef un nommé Cepola. Comme je n'avois rien à vous dire de particulier de cette journée-cy, j'ay cru qu'il valoit mieux vous conter cette bagatelle que de vous dire toute autre chose, si ce n'est que de Némi je suis venu coucher icy, d'où je dois aller disner demain à Terracine.

Du vendredy, 17 avril. — Je suis venu ce matin de Piperno disner à Terracine, où est la montagne appelée autrefois Anxur; on trouve en chemin des marais que les anciens appeloient *Paludes Pontines,* qui furent desséchés par les Romains, en telle sorte qu'ils y firent passer la *Via Appia;* ces marais sont à présent remis en leur premier estat; les auteurs anciens en parlent en plusieurs endroits comme de lieux dangereux pour les voleurs, *et Pomptina palus, et Gallinaria pinus.* Au pied d'une montagne qu'on costoye au bord de ces marais, est cette belle fontaine célébrée autrefois par Horace, nommée Feronia.

Ora manusque tua lavimus, Feronia, lympha.

Après avoir passé cette fontaine et un marais on arrive à Terracine qui est une petite ville des terres du pape bastie sur une colline. J'y ay esté voir les restes du grand temple de Jupiter où l'on voit encore sept ou huit colonnes qui le composent; elles sont d'ordre corinthien, cannelées et d'une hauteur très-considérable. Il a esté basty par Caïus Posthumius (*Caii filius*), ce qui se voit par une inscription qui est encore assez entière dans laquelle le nom de l'architecte qui s'appelait Pollio n'est point oublié. On voit au-dessous de ce temple les voûtes qui soutenoient le devant et qui servoient à le rendre de niveau au reste de la colline. Ces voûtes sont par le dedans garnies de petites pierres mises en losange, ce qu'on appeloit autrefois *opus tessellatum.* Ce qui reste des murailles de ce temple sert à présent à faire une partie des deux costés de la principale église de Terracine. J'ay remarqué encore en sortant de Terracine une grande roche que les Romains ont coupée de la longueur de 100 pas, sur 20

pieds de large et 125 pieds de hauteur, ce qu'ils ont fait pour faire passer la *Via Appia* à travers. Cet ouvrage a esté tout fait dans un rocher très-dur, sur le haut duquel les papes ont fait bastir une forteresse qui est comme suspendue en l'air et dans laquelle on ne peut monter que par un petit sentier qui va en tournant et qui est taillé dans le mesme roc.

A 4 milles de Terracine, on trouve la division des terres ecclésiastiques d'avec celles du royaume de Naples. Elle est marquée du costé de l'Estat du pape par une grande tour et une porte auprès, et du costé du royaume de Naples par une assez grande masse de pierre carrée avec des pilastres aux costés qui enferment une inscription fort simple, qui ne dit autre chose que le règne sous lequel ce petit corps de bastiment a esté fait, au haut duquel sont les armes d'Espagne. De là, j'ay marché le long de la *Via Appia* dans le royaume de Naples jusqu'à Fondi, où je suis venu coucher.

Du samedy, 18 avril. — Je suis venu aujourd'huy disner à Mola, sur le bord de la mer, et cette après-disnée j'ay esté par mer à Gaëte qui est une des places les plus considérables qu'ayent les Espagnols dans le royaume de Naples. Elle est située sur une langue de roc qui s'avance dans la mer; l'avenue du costé de terre n'a guère que 30 toises de largeur; et ainsy elle est naturellement fortifiée du costé de la mer, et du costé de la terre il y a deux demy-bastions et un bastion entier qui la défendent; ils sont environnés d'une fausse braye à redans qui n'est point achevée non plus que la contrescarpe. Dans le corps de cette place il y a deux montagnes dont la moins élevée est celle qui est la plus escarpée, et il y a à son sommet une citadelle qui du costé de la mer est tout à fait inaccessible; elle n'est fortifiée du costé de la ville que de tours rondes et de petits ravelins taillés dans le roc. On fait voir en entrant dans cette citadelle, à costé de la porte sur la main droite, le squelette du connestable de Bourbon, qui fut tué au siége de Rome en commandant les armées de l'empereur Charles-Quint. Dans la mesme ville de Gaëte il y a comme j'ay dit une autre montagne qui est encore plus élevée que celle sur laquelle est bastie la citadelle, et qui commande en quelque façon à celle-cy; elle est déserte, fort rude à monter, et n'a au sommet qu'une grosse tour antique qui estoit autrefois la sépulture de Munacius Plancus, homme consulaire. Cette famille des Plancus estoit une des grandes familles de Rome. Les Espagnols se servent à présent de cette tour pour mettre leurs munitions de guerre; elle n'est gardée que par un sergent et quelques soldats.

J'ay encore vu dans Gaëte une église assez belle dans laquelle il y a un vase ancien qui sert de fonts pour baptiser. Ce vase a des bas-reliefs admirables; autour il y a neuf figures qui représentent la naissance de Bacchus; la première représente un jeune homme tenant deux flustes à sa bouche et que les Romains appeloient *tibiis imparibus a dextris et a sinistris,* et les autres figures sont des Bacchantes dont l'une tient cet instrument de cuivre que les anciens appeloient *cistrum,* qui estoit comme un tambour de basque; ils en avoient un à chaque main et frappoient l'un contre l'autre; toutes les autres figures de ce vase sont représentées avec des thyrses, qui estoient des demy-piques ou des javelots entourés de feuilles de lierre. Dans cette mesme église il y a sous le grand autel une très-belle et très-magnifique chapelle; elle est bastie en l'honneur de saint Érasme; elle est toute incrustée de plusieurs marbres de rapport, et en plusieurs endroits elle est enrichie de lapis, de nacre, de jaspe et de toute autre sorte de pierres de cette nature. La voûte est peinte à fresque par Hyacinthe Brandi; les peintures représentent l'histoire du saint auquel cette église est dédiée.

De Gaëte, je suis venu coucher à Santa-Agata, d'où je vous écris. J'ay trouvé sur

mon chemin, à 8 milles d'une petite rivière qu'on appelle à présent Garigliano, et qu'on appeloit autrefois Liris :

. . . . .quæ Liris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis.,

si funeste aux François, y ayant esté malheureusement défaits dans tous les temps, du temps de l'empereur Justinien par Narsès, et du temps de Louis XII par Fernand Gonzalve, appelé *le grand capitan* dans l'histoire; j'ay vu, dis-je, sur les bords de cette rivière quelques vestiges d'une ville qui estoit autrefois appelée Minturnes. Elle estoit bastie sur les bords de ce marécage dans lequel Caïus Marius se cacha durant la proscription de Sylla; il en est parlé dans la dixième satire de Juvénal où il représente Marius se dérobant à ceux qui le poursuivoient (*Minturnarumque paludes*). Dans les ruines de cette ville ancienne, paroist encore tout l'ovale d'un amphithéastre qui est presque tout ruiné; il estoit basty de brique et tout revestu de marbre. J'ay vu à quelque cent pas de là un théastre assez entier; du moins y remarque-t-on parfaitement bien la rampe de tous les siéges; et de l'autre costé on voit aussy l'endroit où devoit estre la scène. De là, je suis venu coucher à Santa-Agata, auprès de laquelle sont ces célèbres costeaux où estoit autrefois le vignoble de Falerne; il y a à présent une ville qu'on appelle Sessa, appelée autrefois Sinuessa.

Du dimanche, 19 avril. — J'ay esté ce matin disner à Capoue-la-Neuve, située sur le fleuve Vulturne, qu'on appelle maintenant Valtorne : la ville est petite mais très-bien fortifiée; défendue d'un costé par la rivière et de l'autre par des bastions réguliers qui sont environnés d'un fossé assez profond; on voit dans la place de cette ville quelques inscriptions anciennes qu'on y a apportées des ruines de l'ancienne Capoue; il y a aussy quelques bas-reliefs assez curieux; entre autres il y en a un qui représente la figure d'un édile assis dans son siége curule, qui fait peser du pain en sa présence avec une romaine. Il y a encore, dans un autre bas-relief qu'on a attaché à une muraille, trois ou quatre personnes avec une grue dont on se sert aujourd'huy pour les bastimens, qui est représentée lever une colonne entière, pour faire voir de quelle manière on avoit basty l'amphithéastre de la vieille Capoue, et de quelles machines on se servoit anciennement pour enlever les pierres, ledit bas-relief ayant esté tiré des ruines de ce mesme amphithéastre, et ayant esté mis au lieu où on le voit aujourd'huy pour faire voir que les anciens se servoient de cette mesme machine qui est pourtant assez différente des nostres. Aussy l'ay-je fait dessiner par M. Mignard pour vous faire voir la figure.

J'ay vu encore dans la mesme place de Capoue-la-Neuve, à la muraille d'un grand bastiment qui sert de prison, plusieurs grands bustes colosses de différentes divinités. Ces bustes servoient de clefs aux arcs de l'amphithéastre de Capoue l'ancienne, de laquelle j'ay esté voir immédiatement après disner les ruines : elle estoit située à 2 milles du lieu où est présentement la nouvelle, au pied d'une petite montagne assez éloignée des bords de la petite rivière du Vulturne. La première chose que j'aye rencontrée auprès de l'endroit où devoient estre les murailles de cette ville, a esté un arc de triomphe formé de deux portes égales : le corps du bastiment est de briques; il y a des niches entre les arcs qui devoient apparemment estre garnies de statues, et l'on y voit aussy la place où devoient estre les colonnes quoyqu'il n'y reste rien, tout le marbre et tout ce qu'il y avoit d'incrustations ayant esté enlevé. Cependant, encore bien que ce

bastiment soit défiguré, il ne laisse pas encore d'avoir quelque majesté qui luy est donnée par la proportion avec laquelle il est basty; après avoir passé sous cet arc de triomphe, j'ay vu à quelque cent pas de là quantité de ruines qui paroissoient à peine, après lesquelles j'ay trouvé la figure entière d'un amphithéastre tout de briques, revestu dans les galeries en dedans de stuc qui s'est fort bien conservé en plusieurs endroits; la ceinture du dehors de cet amphithéastre estoit toute de marbre, et j'ay remarqué à la principale entrée un portail tout entier d'ordre dorique avec un buste de Diane qui sert de clef à la voûte de l'arc qui forme ledit portail, ce qui fait voir qu'à tous les autres arcs de cet amphithéastre il y avoit pour clefs des bustes des différentes divinités. J'ay remarqué une chose particulière aux colonnes de cet amphithéastre, c'est que dans leurs chapiteaux, au lieu de trois filets et d'une aube qui se met ordinairement dessus le gorgerin, il n'y a qu'un anneau et une gueule renversée au-dessus, qui se joint par un filet à l'abaque. A mille pas de là, j'ay encore vu un temple de Mars qui paroist à peine, estant enterré jusqu'au dôme dont on ne voit que le sommet qui ne laisse pas que de faire juger de la grandeur du temple. Je trouvay ensuite, assez loin de ce temple, trois grandes galeries qui sont enterrées, disposées en carré, de 5 toises de large sur 100 de long chacune; les voûtes et les murs en sont très-entiers, enduits en dedans de stuc et de quelques ornemens de peinture à compartimens. On ne sait à quoy ces lieux pouvoient servir autrefois, si ce n'est qu'on s'imagine que c'estoient là les greniers publics; on y entre et on en sort assez commodément à cheval.

SÉJOUR A NAPLES.

Du lundy, 20 avril. — N'estant arrivé qu'hier au soir à Naples, j'ay esté voir ce matin en cette ville l'église des Jésuites qu'on appelle le Gesu : elle est très-belle, bastie en croix et presque du mesme dessin que Michel-Ange avoit fait pour Saint-Pierre de Rome; la voûte du dôme et les peintures des quatre coins sont de la main de Lanfranc; les pilastres qui sont à l'entour de l'église sont d'ordre corinthien, incrustés de marbre blanc; l'entre-deux de ces pilastres est de marbre de différentes couleurs, avec des ornemens de plusieurs marbres de rapport. Tout le reste de l'église, pour la voûte et pour les dômes des chapelles, est peint à fresque, mais d'une peinture ordinaire. De l'église, on entre dans la sacristie qui est magnifique; la voûte est à compartimens de stuc, le tout fort doré; dans les places qui sont aux costés des armoires où l'on tient les ornemens, l'on voit une très-belle menuiserie, dont les colonnes ont toutes des chapiteaux de cuivre doré. Au fond de ladite sacristie est un beau tableau d'une Vierge avec le petit Jésus, et un saint Jean du Carrache.

L'après-disnée de cette mesme journée, j'ay esté voir le Vice-Roy et ay fort remarqué le grand escalier par lequel on monte à son palais. Il est situé en entrant à gauche dans une grande tour carrée entourée, au premier et au second étages, de loges soutenues par de gros pilastres carrés. Cet escalier a quelque chose de fort grand et magnifique; la cage a de largeur deux fois sa longueur, qui est d'environ 14 toises. On trouve d'abord au milieu et en face, lorsqu'on y monte, une grande rampe de figure ronde qui conduit à un palier assez grand, au costé duquel sont deux larges piédestaux qui portent deux grandes figures couchées; on trouve à droite et à gauche de ce palier et de ces figures deux autres grandes rampes qui conduisent encore à deux autres paliers desquels on monte à droite et à gauche aux loges supérieures. Le reste du palais n'a

rien de remarquable que sa grandeur; le dehors en est assez magnifique; mais comme je n'ay vu que fort peu du dedans, et que je sçais qu'il ne mérite pas la curiosité, je ne vous en diray pas davantage. Il y a seulement une chose à remarquer, qui est qu'il est joint par une galerie à l'arsenal et à la darse des galères. Le Vice-Roy me reçut dans sa chambre, debout contre sa table, sans s'avancer vers moy quand je luy fis la révérence; il me fit asseoir et couvrir, me tesmoigna un grandissime respect pour la Reyne quand je luy rendis sa lettre sur laquelle il m'a donné la réponse que je vous envoye. Lorsque j'ay pris congé de luy, il m'a fait présent de deux chevaux de Naples que j'ay amenés icy et que je feray conduire en France.

Après avoir esté chez le Vice-Roy, je fus voir la darse où l'on tient l'escadre des galères de Naples: c'est un carré irrégulier taillé dans la pierre qu'on a trouvée en travaillant à cet ouvrage, et ainsy il n'a pas tout à fait réussy, n'y ayant pas assez de fond, et de cette sorte les galères n'y demeurent qu'avec peine. A un des costés est l'arsenal dans lequel on les bastit, qui est un fort beau bastiment: il est carré long, et composé de quinze galeries soutenues de quinze arcades d'un costé et douze de l'autre. Ces arcades ont environ 30 à 32 pieds de large, sans compter les pilastres; il n'y a point de séparation en dedans, qu'un mur qui prend à la dixième arcade et qui fait une enceinte de cinq rangs d'arcades dans lesquelles on travaille le bois, les rames et toutes les pièces qui sont nécessaires pour les galères. Ensuite je suis sorty de la darse pour m'aller promener sur le môle, qui est beaucoup plus large que celuy de Gênes, un carrosse y pouvant tourner au bout; il fait un coude dans la mer pour garantir le port de la ville, qui est bastie en croissant du costé de la mer. Ce port n'est nullement bon; au moins n'y ay-je vu que quelque petit vaisseau et quelque barque. Au bout du môle, il y a un fanal qui est peu de chose. Dans cette promenade du môle, j'ay vu le mont Vésuve, qui est à 8 milles de là, et l'isle de Caprée, qui est aussy assez proche, fameuse par la retraite de l'empereur Tibère.

Du mardy, 21 avril. — Ce matin, 21 avril, pour continuer à voir ce qu'il y a de curieux dans Naples, j'ay esté à Sainte-Claire, qui est un couvent de religieuses remply de personnes de qualité. J'y ay vu, à costé et sur la gauche du grand autel, deux sépultures de marbre blanc de deux rois de Naples de la maison d'Anjou, sçavoir: Charles Ier, père de saint Louis, et Charles II de la mesme maison. De l'autre costé, et sur la droite du grand autel, j'ay vu aussy deux sépultures de mesme marbre, qui sont celles de deux impératrices de Constantinople, toutes deux filles de ces deux rois, qui sont enterrés de l'autre costé de l'autel.

De l'église de Sainte-Claire, j'ay esté voir celle de Saint-Gaëtan, qui est un de ces saints qu'on a canonisés à Rome pendant que j'y estois; le porche de cette église est antique; il y a six colonnes fort entières avec leurs chapiteaux, leur corniche et leur fronton, le tout d'ordre corinthien; les colonnes sont cannelées et sans diminution par le bas: il y a sur toute la corniche des denticules et des modillons qui répondent parfaitement à ceux du fronton; pas un de ceux de la corniche ne répond sur la rose d'aucun chapiteau qui sont tous de feuilles d'olive, et dont les volutes sous les roses ne sont que deux rinceaux. Dans le fronton est un bas-relief de plusieurs figures. Le dedans de l'église est moderne, fort grand et fort riche en toute sorte de peintures et dorures; elle est bastie en croix, sa nef est assez longue; tout le haut est peint à fresque de la main de deux peintres appelés Bélisario et Massimo.

De cette église, j'ay esté aux Dominicains: leur grand autel est très-beau, composé de plusieurs sortes de marbres de différentes couleurs; le chœur des religieux est fort

grand, pavé et incrusté du mesme marbre. Le plafond de l'église est de menuiserie dorée, et, ainsy, elle n'est considérable que par la quantité de tombeaux anciens qui y sont, et par une chapelle particulière et très-magnifique, dans laquelle on montre le crucifix qu'on dit avoir parlé à saint Thomas. Dans la sacristie de cette mesme église, je vis trois bières de trois rois de Naples, dont les corps sont enfermés dans des coffres de velours noir attachés avec des clous dorés; leurs sceptres et leurs couronnes sont attachés aussy aux mesmes coffres. Ces rois sont : Alphonse Ier, Ferdinand Ier et Ferdinand II. Je vis aussy dans la mesme sacristie le cercueil de plusieurs princes et princesses de la mesme maison, et, entre autre autres, celuy de Jeanne, reyne de Naples, qui adopta cet Alphonse, roy d'Aragon, par lequel le royaume de Naples est venu à la maison d'Autriche.

De cette église des Dominicains, j'ay esté dans le Dôme ou dans la principale église de Naples, dans laquelle je n'ay rien vu de considérable qu'un grand vase antique de parangon, autour duquel sont des testes en bas-relief qui sont assez belles, et une chapelle de *San-Gennaro,* dont le dôme est tout peint à fresque, de la main du Dominiquin.

De cette église, j'ay esté à *Santi-Apostoli,* qui est une seconde église que les Théatins ont à Naples; toute la voûte et le dôme sont peints à fresque de la main de Lanfranc; le sujet de cette peinture sont les douze apostres dans leurs trois estats, sçavoir : en voyageurs, en martyrs et en gloire. Le fond de l'église, jusque sur la porte, est aussy peint à fresque de la mesme main de Lanfranc; le sujet de cette peinture est la Piscine avec l'ange qui va troubler l'eau. Il y a encore une chapelle du costé de l'autel, qui est très-belle : elle est de marbre blanc, du dessin du cavalier Borromini; le tableau qui est dessus, aussy bien que quatre figures qui sont aux deux costés, sont de mosaïque du dessin du Guide. On m'a fait voir aussy le tabernacle sur le grand autel de cette église, qui est un ouvrage très-considérable et très-riche, car, outre qu'il est extrêmement bien fait et fort grand, il est composé de toutes sortes de jaspes, de lapis et de pierres précieuses de différentes couleurs. Je suis passé ensuite à la sacristie de la mesme église, où il y a une très-grande quantité d'argenterie. Ce qui m'a pourtant le plus surpris a esté de voir une tenture de tapisseries à fond d'or broché avec toutes sortes de fleurs au naturel en broderie fort relevée de soie, qui servent à parer toute l'église les jours de grande feste. Cet ouvrage, avec le reste des ornemens qui sont magnifiques, m'a paru d'un prix inestimable.

De cette église, j'ay esté à la Viguerie, qui est le lieu où l'on rend la justice, où je n'ai rien vu de particulier qui mérite d'estre rapporté. J'ay esté encore dans la mesme matinée à l'Annonciade, qui est une assez belle église fort enrichie de marbres. Ce que j'y ay remarqué de plus particulier, c'est le tabernacle et deux anges qui sont à costé de l'autel, tout d'argent massif. Il y a dans le chœur un tableau de Claude Lorrain. De là, j'ay esté encore dans l'hostel d'un cavalier particulier de Naples dans lequel j'ay vu une teste d'un cheval de bronze antique et très-belle, et quantité d'autres figures et bas-reliefs de mesme.

Cette après-disnée du mesme jour, 21 avril, j'ay esté voir l'église de *Santa-Maria la Nuova,* où sont les Observantins. Elle m'a paru fort grande et assez belle : dans une chapelle à gauche en entrant est le tombeau de Lautrec, qui a esté un célèbre général d'armée de son temps, de la maison de Tholose, et qui mourut dans le royaume de Naples commandant une armée de François. Le plafond de cette église est fait à compartimens de menuiserie dans lesquels il y a des tableaux à l'huile. Tout le basti-

ment est du dessin de Nicolas Pisano, aussy bien que celuy du Château-Neuf, qui est une forteresse tout contre le palais du vice-roy et qui s'y joint par une galerie. C'est un chasteau carré qui a, à chacun de ses coins, une grosse tour ronde, et au milieu du carré de la place, une tour de mesme qui sert de donjon. Dans ce chasteau, il y a un magasin d'armes assez grand et assez bien tenu. Cependant, quoyque cette forteresse fust assez bien défendue par un fossé très-profond qui l'environnoit, on n'a pas laissé de faire une enceinte et une nouvelle fortification sur le bord de ce premier fossé, aussy grande et aussy large que le premier : tous les remparts de ces deux forteresses, qui sont l'une dans l'autre, sont garnis d'artillerie et sont gardés avec beaucoup de soin.

Du mercredy, 22 avril. — Cejourd'huy, 22 du mois d'avril, je suis sorty de Naples pour aller à Pouzzoles et à Baïes : j'ay passé à 4 milles de Naples sous cette montagne percée dans le roc, où trois carrosses peuvent aller de front et qui a plus d'un mille, à ce qu'on dit, de long. Cet ouvrage est si ancien qu'on ne sçait par qui il a esté entrepris, y ayant des historiens qui en parlent longtemps avant la fondation de Rome. Ce qu'il y a d'admirable dans cette longue route, c'est qu'on a percé encore la montagne en deux différens endroits pour donner du jour à ce long berceau qui sans cela seroit trop obscur dans le milieu. A l'un des bouts, du costé de Naples, de cette voûte cavée dans le roc, on voit la sépulture de Virgile.

A 5 ou 6 milles après avoir passé ce chemin souterrain, on trouve sur le bord d'un petit lac qu'on nomme Agnano une Grotte qu'on appelle la grotte du Chien. C'est une niche taillée en bas d'une montagne; elle se ferme ordinairement avec une porte de bois, a 9 pieds de longueur qui sont creusés dans l'épaisseur de la montagne; elle n'a que 4 pieds de largeur et 7 de hauteur. A un pied de terre de cette grotte, l'air est si meschant et si mortel que les animaux y étouffent en un moment, et les flambeaux les plus allumés s'y éteignent de mesme. Cependant à un travers de doigt de l'endroit où cette vapeur maligne monte, l'air n'a aucune mauvaise qualité, et dans cette mesme grotte un homme y demeure sans incommodité; lorsqu'on y a mis un chien ou un autre animal et qu'il est étouffé, pourvu que le cœur luy batte encore, il revient aussytost qu'on luy jette de l'eau dans les oreilles ou sur la teste. Auprès de cette grotte, j'ay vu encore des estuves très-chaudes qui servent, à ce qu'on dit, pour la guérison de plusieurs maladies. J'ay esté de là à la Solfatare, qui est environ à 2 milles de cet endroit; c'est une montagne assez couverte de verdure, au sommet de laquelle il y a un grand creux qui est entouré de rochers blancs et pelés; cet enfoncement de montagne est fait en cratère ou bassin, assez plat sur son milieu : on voit cependant en quelques endroits une fumée fort épaisse qui sent extrêmement le soufre. Surtout à un des coins, sur la droite de la montagne, est un endroit beaucoup plus enflammé que les autres, d'où, par plusieurs soupiraux, sort avec impétuosité une très-grande quantité de fumée chaude et bruslante qui jette du soufre autour de plusieurs trous qui sont dans la roche; c'est en cet endroit où travaillent quantité d'hommes incessamment pour en tirer le soufre qu'ils purifient à cent pas de là.

De la Solfatare, j'ay esté à Pouzzoles, et en y allant j'ay vu quantité de masures anciennes sans nom. Ce que j'y ay remarqué de plus considérable a esté le reste d'un amphithéastre très-ruiné, où il ne paroist que le corps basty de briques. J'ay vu aussy quelques restes de la maison de Cicéron, après quoy je suis arrivé à Pouzzoles qui est à présent un village fort ruiné. Ce qu'il y a de plus remarquable en ce lieu, c'est le pont que fit faire l'empereur Caligula pour passer à Baïes à pied sec, qui ne fut pour-

tant jamais achevé avec de la pierre et de la brique, comme il avoit esté commencé; on n'en fit qu'une grande partie de cette sorte, le reste ayant esté continué avec des bateaux. On voit encore quatorze ou quinze des arches anciennes, dont pourtant la plupart des voûtes sont tombées.

De Pouzzoles, je suis venu cette mesme après-disnée à Naples, n'ayant pu passer à Baïes, à cause du mauvais temps. Aussytost que j'ay esté de retour, j'ay esté voir le logement qui a esté fait pour les soldats et pour toute l'infanterie espagnole qui est à Naples; c'est un grand bastiment carré situé au bord de la mer, vis-à-vis du chasteau *dell' Ovo,* avec quatre ailes doubles divisées en autant de chambres qu'il en faut pour loger 4,000 hommes. Chacune des chambres est faite pour 18 soldats. Don Pedro d'Aragon, qui est à présent vice-roy de Naples, l'a fait bastir.

Du jeudy, 23 avril. — J'ay esté ce matin aux Chartreux; ce couvent est situé dans la ville de Naples, sur une haute montagne dont le sommet est couronné par le chasteau Saint-Elme ou Erme. J'ay vu en passant les filles de l'Observance, qui ont une église très-propre, avec un dôme qui dans chacune des trois arcades qui le supportent a trois autels; le chœur des religieuses paroist au-dessus de la corniche de l'arcade gauche, et, en entrant, on voit dans le plafond dudit chœur un compartiment de roses en menuiserie toutes dorées; il y a encore tout autour de la corniche de ladite église des jalousies très-propres qui sont faites afin que les religieuses puissent entendre la messe et le sermon commodément. De cette église, je suis monté aux Chartreux : ils sont presque au plus haut de la montagne, attachés pourtant au chasteau Saint-Elme qui est au-dessus. Ce couvent est très-beau; toutes les arcades qui sont au dedans du cloistre sont soutenues par des colonnes de marbre blanc isolées; l'église est fort belle, très-riche en marbres de toute sorte de couleurs; tout l'ordre en est bizarre, et les chapiteaux des colonnes de mesme; la voûte est peinte à fresque de Lanfranc. Le dessus du chœur est aussy peint à fresque d'une peinture assez médiocre, entre laquelle on voit quelques tableaux du cavalier Joseph. Les tableaux du chœur et les chapelles sont partie de l'Espagnolet, du Massimo, du Sicilien, du Calabrois et autres peintres inconnus, entre lesquels, au fond du chœur, est une Nativité ébauchée du Guide. De l'église, j'ay esté sur une galerie du mesme couvent de laquelle on découvre toute la ville de Naples, qui est de cet endroit-là la plus belle chose du monde.

Presque toutes les maisons en sont couvertes en terrasse, les rues sont droites et la plupart percées d'un bout à l'autre de la ville; on voit le port, le môle, une grande quantité de dômes d'églises et généralement tout ce qui la compose. Cette grande ville est divisée en quatre principaux quartiers dont le plus éloigné et le plus grand est ce qu'on appelle la Vieille Ville, estendue tout le long de la Marine jusqu'au Château-Neuf : c'est dans cette estendue-là qu'est compris le môle, le tourillon des Carmes que les Espagnols ont fortifié depuis la révolte, la grande place du marché où commença la sédition de Masaniello dont la maison se voit encore sur ladite place, la Viguerie, où sont les tribunaux et les prisons de la justice de Naples, et quantité d'autres bastimens et de rues étroites et embarrassées. Le second quartier n'est pas de mesme : toutes ses rues sont larges et presque toutes tirées au cordeau, particulièrement celle de Tolède qui traverse la ville, dans ce second quartier est l'arsenal, le Château-Neuf et le palais qui se joignent l'un à l'autre par des galeries couvertes, et quantité de belles églises, comme sont les Jésuites, les Dominicains, les Théatins, *Santa-Maria la Nuova,* l'Archevesché et plusieurs autres. Le troisième quartier de la ville appelé *Villa-Nuova* est celuy où sont contenus le castel *dell' Ovo* sur la mer, *Pizzo-Falcone,* que les Es-

pagnols ont aussy fortifié depuis la révolte et où ils ont basty le logement des gens de guerre, et au-dessus les Chartreux que l'on appelle autrement Saint-Martin, et le chasteau Saint-Elme où je fus au sortir des Chartreux. Le quatrième et dernier quartier est celuy que l'on appelle Pausilippe, qui s'estend à la mer depuis le bas de *Pizzo-Falcone* et du chasteau *dell' Oro* jusqu'à la montagne percée qu'on appelle la grotte Pouzzoles; dans ce quatrième quartier sont contenus plusieurs bastimens considérables d'eglises et de palais. Pour le chasteau Saint-Elme, c'est un grand carré de 100 toises de long et 60 de large fortifié de tenailles et de saillans aux deux grands costés, le tout taillé dans le roc vif, à la hauteur de plus de 8 toises et de 10 dans quelques endroits; les trois costés qui regardent la ville sont tout à fait inaccessibles, et celuy seul par lequel il se joint à la montagne, dont il occupe le plus haut, est l'endroit le plus foible, puisqu'on y peut descendre et travailler dans le fossé sans estre vu d'aucun endroit de la place.

Du vendredy, 24 avril. — Je suis party ce 24 avril de Naples pour m'en aller à la montagne de la Somma ou autrement le mont Vésuve, qui fait la crainte continuelle des pays voisins de Naples, qui est éloignée de quatre milles du pied de cette montagne dont la hauteur est aussy de quatre milles de rampe, que l'on fait pourtant à cheval jusqu'à la hauteur d'un demy-mille qu'il faut monter à pied, quoyque avec beaucoup de difficulté à cause de sa roideur et des cendres dont le sommet de cette montagne est couvert, qui en rendent l'accès tout à fait pénible. Parmy ces cendres, il se voit quantité de pierres bruslées qui n'ont presque point de pesanteur, qui ont esté élancées du fond de la fournaise qui s'embrase à tout moment dans ses entrailles. La montagne, sur le haut de laquelle on voit un grand bassin rond, creux (on appelle cela un cratère) à plomb de plus de 40 à 50 toises et de plus de 300 de diamètre, qui contient dans son milieu une autre petite montagne d'environ 100 toises de diamètre, percée au sommet de deux larges trous qui vomissent une fumée épaisse et soufrée, et font de temps en temps rejaillir des monceaux de pierres et de cendres avec un bruit quelquefois épouvantable, et c'est ce qui arrive tous les jours; car lorsque les veines de cette montagne se sont remplies de cette matière combustible et qu'elles viennent à se degager ainsy qu'il est desjà arrivé plusieurs fois, comme du temps de Pline, du temps de Bélisaire, sous l'empereur Justinien, et en dernier lieu, en l'année 1632; alors, toute cette grande estendue du haut de la montagne parut enflammée jusqu'aux nues, et regorgea par-dessus des flammes qui crevèrent le terrain de la montagne en plusieurs endroits et consumèrent toute la campagne voisine et mesme séchèrent jusqu'à 8 milles du bord, répandant d'un costé et d'autre des vapeurs subtiles et mortelles qui detruisirent tout et qui passèrent autrefois jusqu'à Pouzzoles où Pline fut étouffé, comme le raconte le jeune Pline son neveu; ce qui a donné lieu à cette inscription que les Espagnols ont eu soin de faire graver sur le marbre au pied de la montagne, en ces termes :

Posteri, posteri.

. . . .

Du samedy, 25 avril. — Je suis party ce matin pour m'en retourner à Rome où je suis arrivé le 29.

JOURNAL DU VOYAGE,

DEPUIS LE SECOND JOUR DE MAY QU'ON EST PARTY DE ROME POUR FLORENCE JUSQU'AU 13 DUDIT MOIS QU'ON EST ARRIVÉ A VENISE, CONTENANT CE QUI S'EST PASSÉ A FLORENCE, BOLOGNE, MODÈNE ET FERRARE.

Je suis party en poste de Rome le samedy, 2 de may, à trois heures après midy et ay esté coucher à Montefiascone, d'où je suis venu coucher le dimanche 3 à Sienne.

Je suis arrivé le lundy, 4 du mesme mois, à Florence. Un moment après mon arrivée, j'ay rendu à M. l'abbé Strozzi les lettres que j'avois pour luy; il a trouvé à propos qu'on donnast dans le moment des nouvelles de mon arrivée à M. le Grand-Duc; ce qui ayant esté fait, S. A. a envoyé M. l'abbé Marochelli, secrétaire d'Estat, avec deux de ses carrosses pour me conduire au logis qui m'a esté destiné, qui est la maison du mesme abbé Marochelli, où je suis servy par les officiers de M. le Grand-Duc. Cependant, comme j'ay cru qu'il estoit de la bienséance de demander à luy faire la révérence avant de prendre possession de mon logement, j'ay esté ce mesme soir au palais où j'ay esté reçu par M. le Grand-Duc.

Du mardy, 5 may — J'ay employé la matinée de cette journée à voir une partie des choses qu'il y a à voir à Florence. J'ay esté sur les sept heures du matin à Saint-Laurent où j'ay entendu messe; c'est une des principales églises de Florence; elle n'a rien de considérable, ni pour l'architecture qui est médiocre, ni pour les ornemens; ainsy il n'y a qu'à voir une chapelle du dessin de Michel-Ange qui est au costé gauche de l'autel, dans laquelle on met en dépost les corps des ducs de Florence, jusqu'à ce que la chapelle qui est destinée pour leur sépulture soit achevée. Il y a dans celle-cy quatorze tombeaux des princes ou des princesses de cette maison. Cette chapelle est faite en dôme, à six faces; il y a neuf très-belles figures de Michel-Ange qui en font tout l'ornement, n'y ayant ni tableau considérable, ni dorure. Ces figures ont des réputations particulières. Quatre représentent l'Aurore, le Jour, le Crépuscule et la Nuit; deux autres représentent, l'une les Soucis ou le Soin, et l'autre la Vigilance, pour faire entendre que ces princes pendant leur vie ont pensé à tout moment du jour et de la nuit avec soin et vigilance à leur Estat. Il y a encore dans cette chapelle trois autres figures, l'une de saint Cosme et l'autre de saint Damien, et une Vierge au milieu. De cette chapelle, j'ay esté dans la sacristie, et j'ay remarqué en passant le tombeau du grand Cosme de Médicis, qui est enterré vis à vis du grand autel de l'église. Ce fut le premier de cette maison qui commença à avoir du crédit dans Florence, non pas comme prince, mais comme citoyen; il mourut en 1464; qui est à mon avis la marque la plus ancienne d'élévation qu'il y ayt dans cette maison. Je n'ay rien vu de remarquable dans la sacristie qu'un petit enfant de marbre qu'ils montrent comme une fort belle statue. Le sculpteur qui l'a faite se nommoit Silvestro Septimiano. De la sacristie je suis passé à la chapelle où doivent estre les tombeaux des grands-ducs, qui tient au derrière du chœur de l'église Saint-Laurent. Cette chapelle est faite en dôme assez elevé; elle a huit faces dont l'autel et la porte en font deux; elle est du dessin du prince de cette maison qui se nommoit dom Giovanni de Médicis; ainsy je ne l'estime pas autant pour le dessin du bastiment comme pour la matière qu'on employe aux

ornemens du dedans : aucun marbre ordinaire n'y entre, tout doit être incrusté de jaspe le plus précieux de toutes les façons; les pilastres ont des chapiteaux de cuivre doré, et à la base de chacun sont les armes des villes qui sont dans les Estats du Grand-Duc; elles sont blasonnées par du jaspe ou de l'agate qui répond à la couleur de leurs blasons, et le nom des villes est écrit en lettres de mesmes pierres ou avec du lapis, on dit qu'on est quelquefois quatre mois à faire une de ces lettres dont la moindre couste 40 écus. Les cartouches qui sont autour de ces armes sont ornés de lapis, de nacre et de plusieurs sortes de pierres différentes, qui toutes jointes ensemble font un très-bel effet. Tout le dôme de cette chapelle est imparfait; il doit estre à compartimens carrés entre lesquels il y aura des roses et des pilules. Ce qui peut faire le mieux juger de la magnificence de tout l'ouvrage est un tombeau entier d'un des ducs qui est achevé, tous les autres n'estant encore que peu avancés. Il n'y a place que pour six, si bien que, lorsque celuy-cy sera mort, toute la chapelle sera remplie. Les tombeaux qui y sont desjà sont au nombre de cinq, sçavoir : celuy de Cosme, premier duc; de François, deuxième duc; de Ferdinand, troisième duc; de Cosme IIe, quatrième duc; de Ferdinand IIe, cinquième duc, qui est le dernier mort. Sous cette chapelle, il y en a une autre souterraine qui luy sert de fondement. J'ay esté ensuite voir le lieu où l'on travaille le jaspe et l'agate qu'on employe à la chapelle dont je viens de parler. L'on m'y a fait voir une teste entière d'une des figures qui doivent estre sur un des tombeaux des ducs; elle sera six fois plus grande que nature. Le visage est formé d'un jaspe qui ressemble à de la chair, et la barbe, la bouche et les yeux sont d'un autre qui représente ces parties au naturel.

De cet endroit, j'ay esté à la bibliothèque qui est dans un cloistre qui joint l'église Saint-Laurent : on y monte par un degré qui n'a pas esté achevé, qui est du dessin de Michel-Ange Buonarotti, comme aussy la galerie où sont les livres; la grande rampe de ce degré est accompagnée de chaque costé d'une petite rampe qui n'est séparée de la grande que par une balustrade. Il y a dans la galerie où sont les livres 44 bancs de chaque costé avec leurs pupitres. Il y a 3,000 volumes, parmy lesquels il y en a un grand nombre de manuscrits; ils sont tous attachés avec des chaisnes de fer, cette bibliothèque estant ouverte à tout le monde quatre heures du jour.

De la bibliothèque, j'ay esté au Dôme, qui est une grande église, mais entièrement gothique. Il y a en entrant à main gauche un campanile qui est un très-bel ouvrage du dessin de Giotto, c'est une tour carrée, fort haute, qui ne tient en rien à l'église; elle est bastie de marbre blanc, noir et rouge; toutes les fenestres sont si bien placées et les ouvertures hautes de ce clocher, à l'endroit où sont les cloches, si proprement travaillées qu'elles le font estimer une des raretés d'Italie. Je suis monté ensuite sur le dôme, d'où j'ay découvert tout Florence, qui est bastie en rond autour de cette église entre des collines très-agréables.

Du Dôme je suis revenu chez moy, d'où, après avoir disné et avoir attendu l'heure de l'audience de madame la Grande-Duchesse, j'ay esté au palais, où j'ay eu l'honneur de la voir. Je luy ay rendu la lettre de la main du Roy et la vostre; elle m'a reçu très-honnestement. Ensuite de quoy j'ay esté voir madame la grande-duchesse douairière, où j'ay vu aussy le jeune prince son fils, frère de M. le Grand-Duc. Elle m'a reçu aussy très-civilement.

Du mercredy, 6 may. — J'ay esté voir ce matin la forteresse qu'on nomme Saint-Jean, où est le grand arsenal des armes de M. le Grand-Duc. Cette forteresse est composée de cinq bastions, et, bien qu'elle ne soit pas aussy élevée que la forteresse qui

est jointe au palais Pitti, elle ne laisse pas de commander à la ville. Il y a au milieu de la courtine par laquelle on entre et où est la porte, une grande tour ronde faite en forme de cavalier, qui commande le reste; il y a dans cette place cinq magasins d'armes fort propres et fort bien tenus, par-dessus lesquels il y en a encore un sixième plus grand que les autres qui n'est que pour l'artillerie. Il y a de fort beaux canons, et l'on en montre un, entre les autres, qui n'est fait que pour l'ornement : il pèse 27,500 livres et porte 120 livres de balle; on en fait voir encore un autre qui se démonte et qui est fait avec des anneaux de fer qui s'enchâssent les uns dans les autres.

De la forteresse Saint-Jean, j'ay esté voir la galerie du Grand-Duc.

J'ay commencé par visiter les boutiques des ouvriers dont la plupart travaillent en jaspe de rapport; il y a trente-trois boutiques en tout; l'on m'y a montré des tables qu'on a travaillées durant dix ou douze ans, à ce qu'on dit. On me fit voir aussy de petites statues de jaspe qui ne se font qu'en sept ou huit ans. On m'a fait voir quelques tables de ces sortes d'ouvrages qu'on estime 1,500 écus. J'ay vu encore dans ces boutiques de la menuiserie fort proprement travaillée, entre autres choses une couronne de fleurs si bien faites, que les feuilles ne sont guère plus épaisses que les naturelles. De ces boutiques, je suis passé dans la première galerie du Grand-Duc, y en ayant deux pareilles et de mesme longueur, basties chacune sur la mesme rue, l'une sur la droite et l'autre sur la gauche, estant jointes par le bout de cette rue qui fait en cet endroit un cul-de-sac. Dans la première galerie, je vis quantité de statues et de bustes anciens; les plus beaux sont : un buste de Cicéron, un Laocoon du Bambinello et un Narcisse. De cette première galerie, je suis entré dans une chambre où j'ay vu une très-belle figure d'un Hermaphrodite, un bas-relief de marbre qui représente un bain de Diane, qui est d'un sculpteur nommé Moscino, et un buste de Brutus, commencé par Michel-Ange, et qu'il a laissé imparfait après. De cette chambre, j'ay esté dans trois cabinets qui sont les uns en suite des autres, tous remplis d'armes anciennes et de plusieurs armes à la turque, qu'on dit avoir esté prises sur les Turcs par les Florentins; il y en a quelques-unes assez belles : des harnois brodés, des étriers d'argent, des sabres enrichis avec des turquoises. Ce qu'on montre pourtant de plus remarquable dans ces cabinets est une pierre d'aimant qui tire 64 livres de poids. De ces cabinets d'armes, je suis passé dans la seconde galerie, où je n'ay rien vu de fort remarquable pour les statues ni pour les bustes. Dans le milieu, il y a un grand cabinet fait en dôme, qui a huit faces, à chacune desquelles on voit ou de très-beaux tableaux ou des cabinets de jaspe; il y a dans le milieu une table de jaspe de rapport très-belle. Pour toutes les peintures du cabinet, elles sont du Corrége, de Paul Véronèse, du Titien ou de Raphaël. Il y a encore un tableau d'oiseaux de mosaïque qui est assez bien fait. De tous les cabinets qu'on montre là-dedans, celuy qui est dans l'enfoncement de la face vis-à-vis de la porte est le plus beau; tous les chapiteaux des pilastres ou des colonnes qui le composent sont faits avec des perles, ou des émeraudes, ou d'autres pierres de couleur; il y en a mesme de fort grosses qui y sont enchâssées d'un costé et d'autre. Ce mesme cabinet est remply d'un grand nombre de bas-reliefs faits sur plusieurs pierres fines; il y a entre tous les autres un petit buste de la grandeur d'un écu blanc, fait d'une seule turquoise, et plusieurs autres dont le nombre est si grand qu'on ne sçauroit les remarquer. J'ay esté de ce cabinet, qui est au milieu de la seconde galerie, dans une autre chambre où je n'ay vu rien de remarquable qu'une statue d'un Hercule qui combat un centaure. De celle-là, j'ay esté dans une autre où j'ay vu l'autel qui doit estre à la chapelle où sont les tombeaux des grands-ducs. Cet autel est magnifique, fait de jaspe de toutes les cou-

leurs, de lapis, de calcédoines, de nacre, et d'un très-beau dessin. Le tabernacle est joint à l'autel et est de mesmes pierres. Après avoir esté dans cette dernière chambre, je suis descendu à la garde-robe du Grand-Duc, où l'on m'a montré quantité d'argenterie et de vaisselle d'or et d'argent. D'où je suis passé dans une très-grande salle où l'on donne le bal, où s'assembloit autrefois la République.

Du vieux palais, je suis sorty dans la grande place et ay remarqué cette tour bastie en l'air sur les créneaux du vieux palais et qui n'a aucun fondement. J'ay aussy vu du mesme lieu la galerie et la communication qu'il y a de ce vieux palais au palais Pitti, et de là à la forteresse qui est au-dessus, si bien que, par le moyen de cette communication, les grands-ducs peuvent aller sans estre vus d'un bout de la ville à l'autre, cette petite galerie qui traverse l'Arno joignant le vieux palais au nouveau.

De ce lieu-là, j'ay esté aux Cordeliers, où j'ay vu le tombeau de Michel-Ange. Les Arts y sont représentés en deuil, et l'on voit au-dessus son buste qui a esté fait par luy-mesme; il mourut en 1564.

Il y a dans la mesme église une Résurrection de Lazare qui est un assez beau tableau, et une chapelle fondée par une famille de Florence qui est d'un dessin assez bien entendu; elle est peinte à fresque par un peintre qui réussit assez bien en ce genre de peinture; il est vivant et s'appelle Volterrano. Après avoir employé toute ma journée de cette sorte, j'ay esté prendre congé de madame la Duchesse et de M. le Grand-Duc, qui m'ont dit, etc. (*sic*).

A Bologne, ce samedy soir, 9 may. — Je partis avant-hier matin de Florence, 7 may, après y avoir demeuré deux jours, et j'arrivay à Bologne hier au soir, 8 may, d'où je prétends partir demain dimanche, 10 de ce mois.

J'ay employé cette journée entière de séjour que j'ay fait à Bologne à voir une partie des couvens de cette ville, qui est ce qu'il y a de plus remarquable et de plus beau. J'ay esté ce matin à celuy de Servi. De là, j'ay esté à l'église Saint-Barthélemy qui est assez belle, peinte à fresque par Colonna. J'ay esté ensuite au couvent de Saint-François qui est encore très-beau : les principaux religieux ont non-seulement des chambres très-propres pour cellules, mais ils en ont encore quatre ou cinq qui font un fort joly appartement; ils en ont mesme un d'esté et un autre d'hyver, un agréable jardin et une bonne cave, et c'est ainsy que ces bons pères se mortifient. J'ay remarqué de plus dans ce couvent un degré très-bien entendu. Après qu'on a monté la première rampe et qu'on est sur le premier palier, on voit une longue galerie au bout de laquelle il y a une perspective qui fait un très-bel effet. Après avoir visité ce couvent j'ay esté voir deux tours carrées de briques, qui sont basties dans une des places de Bologne; l'une est extrêmement haute, et l'autre, qui l'est moitié moins, est aussy penchante que celle de Pise. De cette place j'ay esté voir dans l'église des religieuses du *Corpus Domini* le corps d'une religieuse qu'on montre comme une chose miraculeuse : il y a 150 ans qu'elle est morte, cependant son corps est tout entier et n'a presque rien de changé que la peau de la moitié du visage, qui est un peu noircie.

De là, j'ay esté à *San-Michele in Bosco,* qui est un couvent de religieux du mont Olivet hors la ville de Bologne, environ un demy-mille. Il est situé sur une petite colline qui domine la ville; il est très-grand et très-bien basty; dans le premier cloistre en entrant, il y a beaucoup de peintures à fresque de Louis Carrache. Dans tout le reste du cloistre il n'y a pas de peintures remarquables ni de choses particulières, que la grandeur du couvent, la beauté de ses cloistres, de ses bastimens et de sa vue qui

est très-agréable, découvrant toute la ville de Bologne et toute la campagne voisine, qui est très-belle.

De Modène, ce lundy, 11 may. — Je partis hier, 10 de may, de Bologne, et je suis arrivé à Modène le soir du mesme jour. Je n'eus que le loisir de rendre vos lettres à madame la duchesse de Modène, qui m'avoit desjà fait l'honneur de m'envoyer prendre à Bologne dans deux de ses carrosses.

Ce matin, 11 de ce mois, j'ay esté entendre la messe à une chapelle que madame la Duchesse fait bastir, qui est assez belle et d'une bonne architecture, sans qu'il y ayt pourtant rien de remarquable. Elle porte le nom de Nostre-Dame-Saint-Georges. De là, j'ay esté à Saint-Augustin, qui est la principale église de cette ville qui n'a rien de grand ni qui mérite d'estre rapporté. Il y a mesme bien des choses à dire qui sont contre le bon goust de l'architecture. De cette église, j'ay esté voir un théastre pour des machines qui a esté fait par le mesme ouvrier qui a fait celuy du palais des Tuileries.

Ensuite de quoy estant venu disner, j'ay eu cette après-disnée audience de madame la duchesse de Modène la douairière et de M. le cardinal d'Est auquel j'ay rendu les lettres de Sa Majesté et les vostres, et puis j'ay fait la révérence à un fils du prince François.

Après mes compliments faits, j'ay esté voir l'appartement de M. le cardinal d'Est qui est très-beau et remply de très-belles peintures anciennes : il y en a six grandes chambres toutes remplies jusqu'aux plafonds qui en sont garnis, dans les compartimens de menuiserie qui les composent. Dans la première chambre en entrant à gauche, on voit deux grands tableaux qui en occupent toute la place : l'un représente une Noce de Cana et l'autre une Cène, l'un de Paul Véronèse et l'autre du Titien. Il y a dans le fond de cette mesme chambre un des plus beaux tableaux du monde qui est du Corrége ; il représente une Nuit et une Nativité de Jésus-Christ : tout le plancher de cette chembre est remply de tableaux du Tintoret et du Guide. Dans la seconde chambre, il y a une Nativité du Titien, une Adoration des rois, une Noce de Cana, de Paul Véronèse. De cette seconde chambre on entre dans trois autres dans lesquelles on voit plusieurs tableaux de bons maîtres, comme du Carrache, de Jules Romain et de beaucoup d'autres ; comme dans l'une on voit les Quatre Saisons du Carrache, dans une autre un tableau d'une Vierge du Pérugin, et dans l'autre un tableau du dessin de Raphaël et peint par le Garofalo. Dans la troisième chambre en droite ligne, il y a un très-beau et un très-grand tableau de Paul Véronèse qui représente Jésus-Christ qu'on va crucifier et qui porte sa croix. Dans la cinquième chambre, il y a une très-belle tapisserie et deux tableaux qui représentent deux Vénus, l'une est du Titien et l'autre du Carrache. J'ay vu daus la sixième chambre une Vénus du Guide, quelques tableaux du Titien et du Corrége ; mais sur tous les autres tableaux on m'a fait voir un Christ qu'on appelle *della Moneta*, parce qu'il tient une pièce d'or qui a la figure de César, et qui représente Jésus quand il dit qu'il falloit rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ; ce tableau est du Titien et est un des plus beaux qui se puissent voir.

Après avoir vu tous ces tableaux, j'ay esté ce soir voir la forteresse ou la citadelle qui est composée de quatre bastions réguliers attachés au corps de la place et un bastion détaché qui couvre la courtine au milieu de laquelle est la porte. De là, je suis venu prendre congé de madame la duchesse de Modène ; j'espère, s'il plaist à Dieu, après-demain matin arriver à Venise, après avoir arresté deux heures à Ferrare.

SÉJOUR A VENISE,

DEPUIS LE MERCREDY, 13 MAY, JUSQU'AU SAMEDY, 23 DUDIT MOIS.

Du jeudy, 14 may. — J'ay employé la matinée de cette journée à écrire ce que je remarquay hier aux environs de Venise, principalement sur sa situation, qui paroist toujours surprenante à ceux qui l'abordent pour la première fois. On commence à découvrir cette grande ville, fondée et bastie dans la mer, à près de 30 milles aux environs. Cependant, comme je venois du costé de Ferrare sur la rivière du Pô, j'entray dans les lagunes à 20 milles ou environ, et ne la plus bien voir, à cause que le temps n'estoit pas serein, que lorsque je fus approché d'un des bouts de l'isle de Lido, du costé de Malamocco : cette isle est une langue de terre d'environ 10 milles de long, qui fait comme un demy-cercle autour de Venise et qui la défend et rompt de ce costé la grande mer. On voit du costé opposé à l'isle, à 5 milles de la ville, le territoire de Padoue qui est le lieu le plus proche de terre ferme qui soit autour de Venise. En avançant vers la ville, je remarquay le port de Povége où les grands vaisseaux se mettent à couvert; c'est une petite forteresse bastie dans la mer comme sont tous les autres bastimens qui sont en dehors de la ville, et qui paroissent aussy comme de petites isles. Après avoir passé Povége, le premier bastiment que je rencontray à 3 milles de Venise est San-Spirito qui est un assez beau couvent avec des jardins aussy couverts d'arbres que s'il estoit en terre ferme. Je remarquay aussy de cet endroit-là, environ à 4 ou 5 milles, l'entrée du port de Venise qu'on nomme Saint-Nicolas de Lido; il est situé à une des extrémités de la ville et à un des bouts de l'isle qui en cet endroit-là vient joindre la ville à un demy-mille près, l'embouchure et l'entrée de ce port ayant cette largeur-là. Il y a d'un et d'autre costé deux chasteaux garnis de grosse artillerie; on les appelle *Castelli;* entre ces deux chasteaux, environ 2 ou 3 milles avant dans la mer, on découvre le lazaret et la forteresse de Saint-Antoine, le lazaret est un lieu destiné pour la quarantaine que sont obligés de faire tous ceux qui viennent d'un pays suspect en temps de contagion.

Le reste de cette journée, je l'ay passée à me promener sur les canaux et aller de chez M. l'ambassadeur de France à la place Saint-Marc qui est l'endroit par où j'abordaу hier : c'est sans contredit un des plus beaux endroits de cette ville. Le palais du doge qui en fait le principal ornement n'a pourtant rien de remarquable, estant tout d'une architecture gothique. La place Saint-Marc, au bout de laquelle on voit l'église du mesme saint, n'a non plus rien de considérable que la masse du bastiment de l'église, ses clochers et sa principale entrée estant d'un ouvrage tout à fait gothique. A l'un de ses costés est le palais Saint-Marc au-devant duquel finit le grand canal de Venise; c'est en cet endroit où il y a un assez grand espace dans la mer qui est presque basty tout autour, et qui fait comme un amphithéastre. Parmy plusieurs bastiments considérables qui y sont fondés, il y a l'église Saint-Georges Majeur qui est une abbaye où sont des religieux de l'ordre de Saint-Benoist et l'église du *Redentore* qui est un couvent des Capucins. Je n'ay pas eu le loisir de faire autre chose aujourd'huy que de voir ces lieux par le dehors et me promener dans la place Saint-Marc, où pendant cette saison se tient une foire dans laquelle les nobles et toutes les dames se viennent promener le soir.

Du vendredy, 15 may. — J'ay esté voir aujourd'huy trois églises des plus considé-

rables de Venise; la première est celle qui est vis-à-vis de Saint-Marc, qu'on appelle Saint-Georges Majeur; c'est une abbaye de Saint-Benoist : le couvent est très-beau, d'une assez grande estendue; les jardins en sont assez spacieux; l'église est bastie en croix, d'une architecture moderne et assez propre, sans qu'il y ayt pourtant rien de remarquable pour la magnificence du bastiment ni pour la régularité. On montre comme une chose considérable le chœur des religieux, dont tous les siéges sont faits d'une menuiserie assez bien travaillée qui représente l'histoire de saint Benoist. Il y a dans le réfectoire un très-beau tableau de Paul Véronèse; il représente les noces de Cana, et comme c'est un fort grand tableau dans lequel il y a un grand nombre de personnages, ce peintre y a mis les portraits des quatre illustres peintres de son temps, dont il en est un luy-mesme. Les autres sont le Giorgion, le Tintoret et le vieux Bassan. A main droite, en entrant dans l'église, on voit sur le premier autel une Nativité du vieux Bassan; à costé du grand autel, j'ay vu deux assez beaux tableaux du Tintoret, l'un qui représente la Manne, l'autre le Festin de Balthazar. J'ay encore vu dans le chapitre des moines un tableau qui représente la femme prise en adultère. Le peintre qui l'a fait s'appeloit Roche-Marcon. De cette église, j'ay esté à celle du *Redentore*, où sont les Capucins, qu'on appelle *Giudecca*, parce que l'isle où elle est bastie s'appelle la Giudecca. Cette église est un vœu que la République fit dans le temps de la peste; elle a esté bastie il y a cent ans. L'architecture en est très-belle et très-entendue, et c'est une des églises de Venise que j'ay trouvée la plus régulière. Pour des tableaux, je n'y en ay vu aucun de remarquable que celuy qui est dans une chapelle à main droite auprès du chœur, qui représente un Baptesme de saint Jean. Ce tableau a esté commencé par Paul Véronèse et a esté finy par ses enfans.

J'ay encore esté voir aujourd'huy la *Madone della Salute*, qui est un autre vœu de la République : il fut fait du temps de la dernière peste. L'architecture en est très-bizarre et mal entendue. Il y a un assez grand dôme sur le grand autel, auquel dôme en est joint encore un autre plus petit qui forme comme le chœur de cette mesme église, mais qui fait un très-meschant effet. J'y ay remarqué pourtant de fort beaux tableaux du Titien; entre autres, dans la troisième chapelle à main gauche en entrant, un qui représente la Pentecoste, un autre dans la seconde chapelle à main droite en entrant qui représente l'Assomption de la Vierge; trois autres tableaux du mesme peintre dans le plafond de la sacristie, à sçavoir un qui représente un David qui coupe la teste de Goliath, l'autre le Sacrifice d'Abraham, et l'autre Caïn qui tue son frère; il y a de plus dans la mesme sacristie plusieurs autres tableaux du Titien, un grand tableau des Noces de Cana fait par Tintoret, et un petit tableau du Bassan qui représente une Descente de croix. Il y a encore plusieurs tableaux de différens peintres célèbres, comme dans le plafond du mesme lieu; on en voit trois du Salviati, un qui représente la Manne, un autre un Daniel dans la fosse aux lions, l'autre un Élie dans le désert. Dans le mesme plafond, il y a encore huit testes de Giorgion, qui sont dans des médailles qui en forment les compartimens.

Du samedy, 16 may. — J'ay esté aujourd'huy à Murano, qui est une petite ville séparée d'environ un mille de Venise, et qui est un lieu où l'on fait toutes les glaces et toutes les verreries qui se font dans ce pays-cy. J'y ay vu travailler aux glaces; les ouvriers qui les font sont plus adroits et plus habiles que ceux que nous avons vus en France. Je n'ay pourtant pas vu faire de plus grandes glaces; mais ce que j'y ay pu remarquer m'a fait comprendre aysément de quelle sorte il se faut prendre à cette nature de travail. De Murano, j'ay esté chez un noble Vénitien qui a de très-beaux tableaux

dont quelques-uns sont à vendre; entre autres, il y en a un de Paul Véronèse qui représente une Europe ravie par Jupiter transformé en taureau et entourée de petits Amours qui soutiennent des festons de fleurs; les compagnes d'Europe sont peintes affligées sur le bord de la mer; le paysage et tout le tableau est très-agréable; il est de quatre brasses en carré. Il y a encore un tableau de saint Jérôme peint par Tintoret : il est de deux brasses de haut et d'une et demie de large; un portrait d'une femme à my-corps du Titien et une teste de Marie-Madeleine du mesme, une figure de femme à my-corps du Parmesan; un dessus de clavecin peint avec soin par le Tintoret, où est représenté le mont Parnasse et les neuf Muses; deux boucliers tout peints de la main de Jules Romain, sur lesquels sont représentées des batailles; le fond du bouclier est noir, et toutes les figures sont parfaitement bien faites et rehaussées d'or; un dessin de Michel-Ange qui représente le Jugement universel, et plusieurs autres tableaux de peintres modernes.

Je me suis appliqué le reste de la journée à voir plusieurs tableaux en différens lieux. J'ay esté aux religieuses de l'Humiliation où j'ay remarqué dans le plafond de cette église trois tableaux de Paul Véronèse : le premier en entrant est une Annonciation, celuy du milieu est une Assomption d'une Vierge, le troisième est une Nativité. J'ay encore vu sur le grand autel un Christ du mesme Paul Véronèse, et une Descente de croix du Bassan.

Du dimanche, 17 may. — J'ay esté ce matin à la chapelle de Saint-Marc où le Doge, MM. les ambassadeurs et une partie du sénat de Venise estoient assemblés pour entendre la messe, ce qui s'observe de cette façon toutes les grandes festes de l'année : le Doge estoit assis à la première place à main droite, auprès de la porte par laquelle on entre dans le chœur; il avoit à son costé M. le nonce, après lequel estoit l'ambassadeur de France. Dans le reste du chœur, sur des bancs rangés les uns devant les autres, estoient assis les nobles vénitiens vestus de grandes robes rouges; pour le Doge, il portoit une robe de brocart rouge rehaussé de grandes fleurs d'or, et sur la teste il portoit un petit béguin de toile fine empesée qui a deux petites oreillettes qui se relèvent auprès de ses oreilles, ce qui est sa coiffure ordinaire, sur laquelle il met encore son bonnet ducal, qui est une manière de corne qui avance sur le devant de la teste, et qui forme le bonnet le plus bizarre et le plus particulier qui se puisse voir. J'ay observé encore la marche avec laquelle il s'est retiré de cette chapelle; je l'ay vu passer sur un des degrés qui vont au palais Saint-Marc; il avoit à ses costés l'ambassadeur de France et le nonce qui l'ont quitté au bas du degré. Pour le sénat qui suivoit derrière luy, et pour le prévost qui marchoit devant avec quelques-uns de ses gardes et plusieurs officiers du doge, ils ont esté tous ensemble le conduire jusque dans sa chambre.

De là, j'ay esté voir l'église des Cordeliers nommée *Frari*, où j'ay vu le tombeau du doge Pesaro et un mausolée du prince Almeric d'Est. Auprès du tombeau de Pesaro, j'ay vu une Vierge sur un autel, un saint Pierre d'un autre costé, et quelques portraits des nobles de la famille de Pesaro faits par le Titien, comme aussy j'ay vu au delà de la chapelle Saint-Antoine un tableau de Salviati qui représente une Circoncision, et dans la chapelle ensuite une sainte Catherine du Palme, et une Assomption du Titien.

De cette église, j'ay esté à Saint-Roch où j'ay vu en entrant à main droite un tableau de la Piscine du Tintoret, et à main gauche un saint Martin à cheval du Pordenone, comme aussy quatre tableaux du Tintoret dans le chœur de l'église, dont l'un représente un saint Roch dans un hospital de pestiférés; l'autre le représente en prison, et les deux autres quelques actions de sa vie. La coupole du dôme de cette église est peinte du

Pordenone, où est représenté un Dieu le père porté par des anges, et plus bas sont les quatre évangélistes et les quatre docteurs. Les portes mesmes qui ferment les orgues sont peintes de la main du Tintoret; dans le dehors, il a représenté saint Roch qui baise les pieds du pape, et dans le dedans, une Annonciation. On y voit encore un estendard de saint Roch peint de la main du Carrache. J'ay été ensuite de cela dans l'église ou dans la chapelle des Pénitens Saint-Roch. Toute une grande salle basse qu'on trouve d'abord est remplie de tableaux du Tintoret où sont représentés : dans le premier à main gauche en entrant une Annonciation, ensuite une Adoration, ensuite une Fuite en Égypte, ensuite le Massacre des Innocents; du costé de l'escalier, au-dessus du cintre de l'entrée, une Annonciation du Titien; en entrant à main droite dans la salle haute, on trouve d'abord un tableau où le Lazare est ressuscité; ensuite un autre du Miracle des cinq pains; le tableau du maistre-autel est un saint Roch en prière; ensuite est une Cène, un Jardin des olives, une Résurrection, un Baptesme de saint Jean, une Nativité, et entre les fenestres un saint Roch et un saint Sébastien dans deux tableaux séparés; proche du lieu qu'ils appellent l'*Albergo,* à main droite, un Christ qui porte sa croix; au-dessus du bureau où sont leurs registres, un grand Crucifix; dans le mesme lieu, un tableau de Pilate qui se lave les mains; au-dessus de la porte, un *Ecce-Homo;* dans le plafond, un saint Roch qui monte au ciel; ensuite de l'*Albergo,* dans la salle une représentation de la Piscine, une Transfiguration. Tout cela est du Tintoret; tout le plafond est encore peint de luy : les trois principaux tableaux représentent la Manne dans le désert, le Serpent d'airain et les Eaux de la pierre d'Oreb.

Du lundy, 18 may. — Aujourd'huy j'ay esté voir le Trésor de Venise et le palais du doge; le Trésor m'a esté montré par ordre du sénat. Il consiste en deux choses différentes, sçavoir : les reliques et les pierreries. Ce qu'il y a de plus considérable parmy les reliques sont sept ou huit grands morceaux de la vraie croix, des cheveux, du lait et un voile de la sainte Vierge, quatre ou cinq pointes de vraies épines et plusieurs autres choses saintes qu'ils conservent avec beaucoup de soin. Pour le Trésor, il consiste en beaucoup de pierreries plutost considérables par leur grand nombre que par leur valeur : les plus remarquables sont quatre escarboucles dont il y en a deux qui sont aussy grosses que des œufs; une tasse, des plus grandes que l'on fasse ordinairement, d'une turquoise; douze couronnes des suivantes de sainte Hélène, leurs hausse-cols ornés de pierreries et faits d'or massif; comme aussy une couronne de cette sainte, qui est plus belle que toutes les autres; le bonnet avec lequel le doge est couronné lorsqu'il est élu : il est d'or massif et il est orné de quantité d'émeraudes, de perles et d'autres pierres d'une très-grande valeur. Après avoir vu le Trésor, j'ay esté voir la salle où s'assemble le sénat, qu'on appelle la salle du Grand-Conseil. Du costé du siége du doge, il y a un Paradis du Tintoret, où il y a un très-grand nombre de figures; comme la partie en laquelle ce peintre excelloit estoit de bien mesnager les ombres et de placer le clair et l'obscur avec adresse, il a eu dans la grandeur de ce tableau un beau champ pour exercer son génie. Tout le plafond est de Paul Véronèse. En sortant de cette salle je suis entré dans une autre, où j'ay vu la Bataille de Lépante peinte à fresque par le Tintoret, et la Bataille des Dardanelles par le cavalier Liberi. De là, je suis passé dans cinq ou six salles d'armes qu'on réserve dans le palais Saint-Marc pour les nobles; il y en a pour armer 4,000 gentilshommes en un moment : toutes les armes à feu sont chargées, et au-dessous de chacune sont leurs fournimens qui sont remplis de plomb et de poudre, et de tout ce qui est nécessaire pour charger. Les salles sont très-propres et très-bien

tenues; dans quelques-unes, il n'y a que des armes anciennes, des arbalestes, des arcs et plusieurs choses extraordinaires : on y montre mesme des bagatelles peu dignes de curiosité, comme l'espée de Scanderberg, la visière du cheval d'Attila, et beaucoup d'autres choses ou fabuleuses ou ridicules. Ce que j'ay remarqué cependant de plus considérable est une machine avec laquelle on peut allumer facilement deux mille mèches à la fois, et un fanal de galère d'argent avec de grandes glaces de cristal de roche, qui est un très-bel ouvrage.

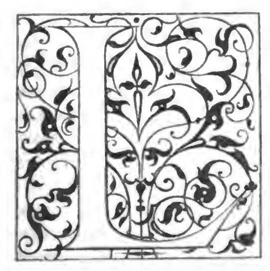
Du mardy, 19 may. — J'ay esté ce matin à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, où j'ay vu le tableau de saint Pierre, martyr, qui est le plus beau que le Titien ayt jamais fait; il est à l'entrée de l'église à main gauche, au premier autel. J'ay vu encore le couvent des religieux, qui est très-beau.

De là, j'ay esté revoir le palais Saint-Marc, que je n'avois point encore vu avec assez de soin. Après avoir monté le grand escalier où sont les figures de Sansovino, on monte dans un autre petit escalier peint par Battista Franco, disciple de Raphaël d'Urbin; en haut il y a quatre tableaux du Tintoret; dans une salle à main droite il y a un tableau du Titien qui représente la Foy; le plafond de cette salle est peint par le Titien. De là, on entre dans la salle du Collége, où le prince donne audience aux ambassadeurs : tous les tableaux qui sont dans cette salle sont du Tintoret. Dans la salle suivante, qui s'appelle la salle des *Pregadi*, il y a encore plusieurs autres tableaux du mesme et du Palme, qui représente l'abondance de Venise en différentes façons. Dans la chapelle du doge, il y a un tableau qui représente des pèlerins, qui est du Titien; dans son appartement, il y a à l'entrée, sur la porte, un saint Christophe peint à fresque par Titien; dans la salle du Conseil des Dix, il y a un grand tableau de Paul Véronèse où est peint un Jupiter qui foudroye les Vices. Il y a plusieurs autres tableaux dans les compartimens et, entre autres, un qui représente Junon qui jette des couronnes et des trésors sur Venise ; dans une autre salle ensuite, tout le plafond est peint de Paul Véronèse, où sont représentées la Foy, l'Espérance et la Charité. La salle où s'assemblent les sages-grands est encore peinte de Paul Véronèse; il y a au-dessus du tribunal une Nostre-Dame de Raphaël.

Du mercredy matin, 20 may. — J'ay esté ce matin dans l'assemblée du sénat pour voir comme on ballotte et comme on prend les suffrages. Je n'ay pas été fort édifié de la manière que j'ay vu qu'on se gouverne dans cette assemblée. Les nobles se promènent et causent haut dans cette salle tandis que le doge est assis avec ses conseillers dans une espèce de parquet, qui est à l'un des bouts de la salle, plus élevé que le reste; des petits garçons portent dans la salle des boites qu'ils appellent bous-oles, dans lesquelles on met les balles dont la couleur marque l'avis de celuy qui les met, et, ensuite, ayant porté ces boites à l'endroit où est le doge, on les vide pour compter s'il y a plus de voix pour élire ou pour exclure celuy qui demande une charge, si c'est pour une charge qu'on délibère, ou si l'on doit faire ou ne faire pas la chose qui a été proposée. Dans ces sortes de conseils, ils laissent entrer les estrangers considérables qui passent dans leur ville; il y a mesme un banc qui est destiné pour eux, et l'on voit fort commodément tout ce qui s'y passe, et comme ils ballottent et délibèrent des affaires mesme les plus considérables.



L'EXPOSITION DE BORDEAUX



'ACTION des ***Sociétés des Amis des Arts*** devient, en province, de jour en jour plus décisive et en même temps plus curieuse à observer. Aussi la ***Gazette des Beaux-Arts*** s'est-elle imposé l'obligation d'aller étudier les expositions qu'elles organisent et d'en rendre compte, proportion gardée, comme d'un Salon parisien. Nous entretenions récemment nos lecteurs de l'exposition de Lyon; nous avons à leur parler aujourd'hui de celle de Bordeaux, et la tâche nous est d'autant plus facile que ces expositions sont aussi dissemblables par l'aspect que le sont les villes de Bordeaux et de Lyon, et le caractère de leurs habitants.

La centralisation déterminée par la Révolution française et portée à son comble par l'Empire a rendu impossible, au moins pour de longues années encore, la réorganisation des centres provinciaux comme foyers de manifestations d'art. La science, qui vit de faits positifs, peut produire des actes isolés et d'une immense portée. Mais la littérature, qui demande un public immédiat et choisi, mais les arts du dessin, qui ont besoin d'encouragements certains, n'ont presque aucune chance de se développer fructueusement en dehors de Paris. C'est là qu'est le Théâtre, le Public, la Critique. C'est là aussi que sont les immenses bibliothèques, les professeurs célèbres, les riches musées. Les *Sociétés des Amis des Arts* peuvent seules, — pour ce qui concerne les artistes, — décentraliser pacifiquement la France, et pour un observateur attentif, certains symptômes révèlent déjà des résultats acquis. Dirigées par des amateurs intelligents, actifs et riches, elles sont en rapports presque directs avec les municipa-

lités, qui, à notre sens, auraient tout intérêt à étendre leurs pouvoirs et à ne rien décider, en dehors des questions de finance, sans avoir pris leur avis. La population, à laquelle elles offrent chaque année une récréation noble et agréable, s'habitue à leur influence et la subit sans regret. Les artistes locaux, dont elles doivent se montrer les protectrices-nées, reçoivent d'elles les encouragements réellement profitables, puisque tel d'entre eux, après avoir obtenu dans la jeunesse une pension de la ville ou du département, se trouve sans ressources au moment où il commence à faire acte de virilité. Enfin par le choix des tableaux qu'elles réunissent, avec des peines dont on ne peut guère se rendre compte lorsqu'on n'en a point pris sa part, elles doivent aider singulièrement à la diffusion des idées d'art dans les masses. Les tendances des *Sociétés* des diverses provinces sont même à cet égard extrêmement sensibles : Strasbourg n'appelle guère que des artistes d'outre-Rhin ; Lyon a son école propre et les Parisiens n'y figurent à peu près que comme appoint ; Bordeaux, au contraire, suit d'un œil attentif les Salons parisiens, note les célébrités naissantes et semble porté d'instinct vers les coloristes. Un grand nombre des plus beaux tableaux modernes ont passé par les galeries de la Terrasse du Jardin public ; quelques-uns même sont entrés, à la sollicitation de la *Société*, dans le musée de la ville, et notamment Eugène Delacroix, MM. Léon Cogniet, Ziem, Corot, Daubigny, Gigoux, etc., y sont représentés par des pages qui comptent parmi les meilleures de leur œuvre. Avec un budget triple, dans dix ans le musée de Bordeaux pourrait avoir atteint le Luxembourg[1], et c'est l'école romantique, je veux dire celle de la lutte et du mouvement, qui y triomphe, sans cependant qu'il y ait de parti pris d'exclusivisme.

Chacun s'intéresse à cette *Société* dont le conseil d'administration déploie une activité si intelligente et si désintéressée. L'an dernier, le surintendant des Beaux-Arts lui prêtait la *Noce juive*, d'Eugène Delacroix, et nous applaudissions, car il nous semblerait utile que le musée

1. Notons au passage que le musée de Bordeaux est toujours baraqué dans le jardin de l'Hôtel de ville, et que ce provisoire qui menace de devenir éternel est vraiment pénible. Les chances d'incendie y sont considérables. Un violent orage peut l'inonder. Enfin la réorganisation de ce musée serait un excellent prétexte pour l'épurer, car des copies de maîtres anciens et modernes, des toiles sans valeur, même archéologique, l'encombrent et le déshonorent. Les fonds pour la construction d'un monument digne de la ville qui a eu M. de Tourny pour édile sont en caisse. Le choix de l'emplacement seul est en discussion. Il est de toute nécessité qu'une solution vienne donner satisfaction aux réclamations de tous les sincères amis des arts.

du Luxembourg devînt une sorte de South-Kensington des arts et qu'il fît voyager pour l'instruction des artistes et du public les chefs-d'œuvre des maîtres contemporains. Pour trop de monde en France leur nom, leurs doctrines, n'éveillent que des souvenirs confus de luttes aujourd'hui apaisées. — Cette année, le prince Napoléon a envoyé à Bordeaux l'*Œdipe et le Sphynx*, de M. Gustave Moreau, acquis à la suite du Salon dernier et dont nos lecteurs connaissent au moins par la gravure[1] l'allure archaïque et les austères promesses. N'était-ce point une bonne inspiration du président de la *Société*, M. T. B. Scott, que de solliciter le prêt d'un tableau qui avait, à différents titres, sollicité l'attention générale au Salon dernier? — M. Émile Péreire, avec une grâce parfaite, a accordé un *Paysage* d'un peintre d'Amsterdam, au nom étrange et au talent modéré, M. Cornelis Koekkoek, et aussi une des plus énergiques *Marines*, de M. Théodore Gudin. — Enfin, le directeur même de cette *Gazette* s'est dessaisi de quelques dessins de M. Ingres qui sont l'honneur d'un cabinet : deux portraits d'homme et de femme, délicatement tracés à la mine de plomb, la *Petite fille au chevreau*, dont nos lecteurs n'ont point oublié la grâce souriante, le *Romulus emportant les dépouilles opimes* et un carton de la plus haute importance pour le tableau de M. Marcotte, l'*Odalisque et son esclave*. Étendue demi-nue sur des carreaux, noyée dans la chaude atmosphère du sérail, la tête abandonnée sur les bras repliés, l'odalisque écoute rêveuse et ardente les chants voluptueux qu'une esclave murmure à ses pieds; au fond de l'appartement, le muet, les mains croisées, attend des yeux l'arrivée du sultan. Cela ne vise point à la couleur locale, mais cela peint la volupté avec toute l'intensité et toute la retenue que l'art imprime à ses grandes œuvres. — Il faut citer encore parmi les prêts ceux d'un amateur dont les collections n'ont pas droit à la notoriété, une étude de M. Ingres, d'après les *Porteurs du Pape*, dans la fresque du Vatican, *la Messe de Bolsena*, et un curieux dessin sur papier bleu et au fusain, par M. Meissonier : son propre portrait, en apôtre, et posant pour un fougueux saint Paul.

L'an prochain, on se propose de réunir quelques-unes des œuvres de C. Troyon, qui avait ici un ami des plus intimes et des plus dévoués, M. A. Charroppin, vice-président de la *Société*. Le musée[2] ne possède de Troyon que des *Bœufs au labour*, d'importance secondaire. C'est donc

1. *Gazette des Beaux-Arts*. Livraison de juin 1864. Gravé par Léopold Flameng.

2. Nous avons dit l'an dernier que la ville avait acquis une *Bacchante renversée par une chèvre*, de M. Bouguereau. Le musée a reçu du gouvernement, à la suite du Salon, le *Narcisse* de M. Vibert (gravé sur bois dans la *Gazette*, juin 1864), et le *Tribunal des eaux à Valence en 1810*, par un peintre espagnol, M. Bernardo Ferrandiz.

une occasion toute naturelle de relever, aux yeux du public bordelais, le maître paysagiste.

Quelles seront cette année les acquisitions? Atteindront-elles le chiffre des années précédentes? c'est ce que nous ne pouvons dire au moment où nous écrivons ces lignes. Le *New-Club*, qui avait montré de si belles dispositions et qui, nous ne voulons point en douter, n'y renonce point, se trouve dans les embarras coûteux d'une installation nouvelle et il est à craindre que, pour cette année, il ne prive la *Société* de ce poids, considérable aux yeux du public et des artistes, d'une acquisition de quelques milliers de francs. Combien cela serait regrettable et quel engagement prendrait, par ce retard, le *New-Club*, de s'acquitter royalement dans l'avenir! Tous les clubs devraient avoir leur galerie. Les salles sont vastes, les salons nombreux, la dépense partagée est minime, et de cette sorte les torts du cigare, du jeu et des paris de course subiraient à nos yeux une considérable atténuation... Mais les Bordelais sont de si aimables gens, ils ont pour leurs hôtes de si délicates attentions, ils portent à un si haut point l'art de se montrer, à l'étranger de passage, par les côtés les plus séduisants du caractère et de l'esprit, que le sage, ébranlé, doit s'enfuir au moment où il se sentirait prêt à leur pardonner de ne point acheter assez de tableaux en faveur des raffinements du luxe de la table et de la cave. La peinture est une source de jouissances infinies et, grâce aux dieux, des plus tyranniques. Que de fois l'a-t-on dit : l'homme riche ou pauvre qui, pour la première fois, accroche dans son cabinet ou dans sa chambre un tableau même médiocre, mais qui le touche, celui-là est un homme en grand danger. Invinciblement le tableau appellera un pendant. Le pendant fera paraître nues les autres parois. Puis, tel maître deviendra le favori, puis tel genre et aussi tel style d'école... Continuez vous-même la progression, lecteur bénévole... et achetez le plus possible d'œuvres d'art!

Mais ce qui nous surprend encore plus que le peu d'empressement de certains habitants notoirement bi et tri-millionnaires à acquérir des tableaux et des statues — l'honneur d'une belle habitation, — c'est que Bordeaux n'ait point vu naître un plus grand nombre d'artistes originaux.

Quel admirable spectacle cependant que celui de ce port que les quais embrassent dans leur vaste demi-cercle! Il est cent fois plus port de mer que ces bassins du Havre, qui ne sont que des éditions in-folio du canal Saint-Martin! Quel plaisir nous aurions, si nous étions peintre, à tenter d'en exprimer l'effet grandiose et les détails animés! — Un dimanche surtout, à la fin du jour, ce port nous frappa par sa poésie. Les rayons du soleil doraient encore le haut des mâts, les vergues, les voiles enroulées et

allaient glacer de pourpre brunie les collines de Cénon, de la Bastide et de Floirac, reliées elles-mêmes au ciel par des demi-teintes violacées; la Gironde roulait ses flots jaunes, et les canots de plaisance passaient gaiement comme de noirs insectes au milieu des trois-mâts, des goëlettes, des steamers aux courtes cheminées et des barques à voile descendant gravement avec la marée; les cordages tendus semblaient des fils d'araignées colossales; les flammes et les pavillons jouaient au vent. Sur le quai, du bruit et de vives couleurs, des Basques portant la veste accrochée sur l'épaule, des femmes marchant avec un fardeau de linge en équilibre sur la tête, des grisettes qui rient aux éclats en épluchant des oranges, une file de chevaux étiques, de mulets fourbus et d'ânes éreintés que l'on mène en pâture aux sangsues, des chaudières colossales peintes au minium attendant l'embarquement, à la base d'une grue dont les bras conjugués rompent brusquement les lignes horizontales, des tentes-magasins en coutil rayé, des matelots qui ne peuvent solder l'arriéré des longues soifs de la traversée et le mousse anglais aux cheveux pâles accoudé et grave. A droite, le pont traversant la Gironde en dix-huit enjambées, et plus loin, affleurant l'eau lorsque la marée est haute, ces vastes ateliers où l'on construit côte à côte des vaisseaux marchands, des corsaires pour les prendre et des monitors pour les faire rendre... Ce n'est là qu'un rapide croquis sur une feuille de carnet. Comment tout ce qui naît à Bordeaux avec ce *mens divinior* qui fait l'artiste, n'est-il point entraîné dès l'enfance vers ces spectacles infiniment variés? Les Hollandais ne sont guère sortis de leur pays, et que de choses ils y ont vues! Ne fût-ce que comme succès d'originalité, il y aurait toute une fortune pour le peintre qui tenterait les effets d'obscurité, de lumières contrariées, de jours vifs, de formes bizarres, de plans interrompus, de forges allumées, d'escaliers piranésiens, de mouvements de cyclopes qui frappent à chaque pas le visiteur le plus inattentif dans ces ateliers de construction que nous citions à l'instant. — Eh bien! Bordeaux ne compte qu'un seul peintre de marine, un élève de M. Durand Brager, M. Richard Faxon. Il a exposé une *Barque de la Gironde* et un *Navire, voiles au sec, environs de Bordeaux*. M. Faxon connaît admirablement son gréement et sait le rendre de façon à contenter les capitaines au long cours et à ne point mécontenter les critiques moins soucieux de l'exactitude expresse. Ses tableaux ont une bonne allure; seule la palette manque d'éclat et de force.

M. Antony Serres est un Bordelais qui habite Paris et, circonstance aggravante, exécute des idylles intitulées la *Jeunesse*, jeunesse personnifiée par de grands adolescents couronnés de mythologie et de roses.

M. Chaigneau peint à Barbizon des paysages et des moutons généralement un peu mélancoliques; nous aimons beaucoup son *Printemps*; c'est un chemin qui se bifurque en entrant sous un bois que glacent de vert tendre les jeunes pousses et les petites feuilles. M. Diaz est représenté par des toiles de vieille date qui ne donnent point l'idée complète de son aimable talent. Mais pourquoi ne veut-il point peindre un bon et grand tableau que la ville s'empresserait assurément d'acquérir? M. Dauzats, — un retardataire bien coupable aussi envers le musée de Bordeaux, — a envoyé trois charmants souvenirs de l'Égypte, de l'Algérie et de l'Espagne; ce dernier surtout, la *Micalète*, cathédrale de Valence, est d'une gaieté de ton, d'une justesse de perspective, d'un esprit dans la touche vraiment sans rivaux. Mlle Rosa Bonheur, M. Brascassat, boudent leur ville natale.

M. Léonce Chabry est fixé à Bordeaux. Dans de précédentes études, nous avions insisté sur le côté élégiaque de ce fin talent. Cette année, il semble qu'il ait cherché la gaieté. N'en croyez rien. Il s'est arrêté au sourire et ses paysages sont toujours peints dans un de ces jours que Delacroix appelait si joliment « un temps nerveux. » M. Léonce Chabry est un vrai artiste : il sait choisir un site, composer un tableau, l'animer d'animaux, le bien peindre. Sur un seul point, il est inférieur à lui-même : le dessin. L'ensemble de ses tableaux manque de plans. Du bord inférieur qui touche au cadre jusqu'au sujet intéressant, il croit peindre un terrain, c'est un mur perpendiculaire qu'il élève; ses arbres n'ont point assez de relief, ses silhouettes d'accent. M. Chabry a de longues et sévères études à refaire. Qu'il s'y mette courageusement, non pas dans l'atelier, mais dans la cour, dans la rue, dans la campagne; qu'il étudie l'attache des membres, la raison du mouvement, le jeu de la lumière sur les surfaces. Tout le monde s'intéresse à ses progrès. Un fin connaisseur a acheté sous nos yeux le plus petit et le plus complet de ses envois. Quelque jour la critique parisienne s'arrêtera à son tour devant ses toiles, et ce jour-là il ne faut point que M. Chabry fasse mentir les espérances que nous fondons sur lui. — M. Auguin, qui a travaillé avec M. Corot, est doué d'un bon tempérament de décorateur. Il lui manque peut-être d'oser aborder de grandes toiles pour déployer à l'aise ses qualités. — M. Pradelles a emprunté à M. Courbet ce procédé, si difficile à bien conduire, de la truelle et du couteau à palette substitués presque uniquement à la brosse. Mais il avait déjà un sentiment très-personnel de certains aspects rudes de la nature à l'automne ou à la nuit tombante. — En général, les artistes provinciaux n'osent point assez aborder ces grandes

compositions dont le placement serait trop aléatoire. C'est là que le rôle des *Sociétés* est de se substituer aux particuliers, jusqu'à ce que ceux-ci se décident à leur tour à commander aux artistes des travaux décoratifs. On a depuis tant de siècles personnifié l'Été par une femme brune et nue assise sur des gerbes, l'Automne par un gaillard joufflu couronné de pampres, qu'on sera bien des années encore à persuader aux gens riches que c'est précisément aux paysagistes qu'il faut demander de représenter sur les quatre panneaux d'une salle à manger les Saisons par des paysages. Les paysagistes modernes savent les traits qui caractérisent les Mois aussi bien qu'un élève de Rome est censé connaître la mythologie, et il faut autant de science pour rendre ces mille petits nuages roses qui font cortége à l'astre roi lorsqu'il paraît à l'horizon que pour teinter de gelée de groseille les doigts en fuseau d'une Aurore attelant le char de Phébus.

Les Athéniens de Paris dussent-ils sourire de notre confiance, nous croyons que Bordeaux aura peut-être cette audace avant eux. Un fait nous a vivement frappé : lorsque nous arrivâmes à Bordeaux, les choix pour le musée de la ville n'étaient point arrêtés définitivement, et c'est un tableau de M. F. Millet, un des meilleurs de son œuvre, il est vrai, la *Tondeuse de moutons*, qui, après avoir d'abord étonné, tenait les esprits en suspens. Ce tableau a été jugé dans ce recueil même (juillet 1861) avec une grande indépendance, et il avait été vu par notre collaborateur dans le jour le plus exécrable qui ait jamais travesti une exposition officielle. Ici l'effet est bien différent ; le ton d'ailleurs a pris de la force et la peinture s'est égalisée. Mais c'est un trait remarquable que d'avoir pensé à faire entrer dans le musée cette composition qui exprime avec une conviction si austère les fatigues du travail de la campagne. Nulle coquetterie ni dans la pensée, ni dans le rendu : une grande jeune femme, à la peau mordue, tannée par le soleil, aux membres robustes à la façon des antiques, au geste sobre, aux attaches déformées par l'usage d'outils lourds et rudes, aux vêtements d'étoffe grossière et ajustés sans afféterie. Et cependant un attrait sérieux, une grâce latente, une solennité imprévue, je ne sais quoi d'honnête, de respectable comme tout ce qui procède immédiatement de la nature, et aussi, comme le disait M. Léon Lagrange, « entre la nature et l'image que nous en offre M. F. Millet, une intervention de son esprit, une idée, un sentiment. » Nous-même, quelques semaines après le Salon de 1861 (t. II, p. 262), revenions, à propos de ses eaux-fortes, sur la donnée particulière de l'œuvre de M. Millet. Aujourd'hui nous signalons ces dispositions des Bordelais comme un signe de grande justesse d'appréciation. Le tableau de M. Millet

écrase tout le reste de l'exposition. Nul doute qu'il ne conserve dans le musée, qui ne doit point se montrer trop facile au tableau de genre secondaire, l'effet qu'il doit à une pensée fortement accentuée, à un dessin simplifié et savant. C'est un tableau de galerie publique, quelques discussions de doctrine qu'il puisse encore soulever, et ce n'est que Bordeaux qui puisse avoir la vaillante audace de le conserver[1].

Les autres toiles qui sollicitaient l'attention de l'administration municipale étaient un excellent paysage de M. Alfred de Curzon, le *Vésuve, vu des ruines de l'amphithéâtre de Pompéi*, très-habilement combiné et plein des fraiches haleines qui courent à l'aube dans la campagne; et aussi la *Quête au loup*, spirituelle composition de M. Gustave Brion dont la *Gazette* a donné l'an dernier une eau-forte. Enfin on devait prendre quatre bronzes choisis par M. Barye dans les meilleures séries de son œuvre : *Thésée combattant corps à corps avec le Minotaure, Tigre et Antilope, Cerf et Panthère, Tigre et Gavial.* On se propose de compléter plus tard cet œuvre, si mal connu des contemporains et que la postérité placera si haut. J'écarte tout ce qui me vient à l'esprit sur ce sculpteur de haute race, puisque notre ami Paul Mantz le dira bien plus éloquemment que nous dans une étude qu'il termine. Je ne veux que rappeler ici le prix minime de ces chefs-d'œuvre de fonte, leur belle allure dans les vitrines des cabinets ou sur les meubles des galeries. Mais je m'arrête bien vite devant de si secondaires éloges. Je voudrais, à mon prochain voyage à Bordeaux, apprendre que la ville a confié à M. Barye l'ensemble de quelque monument public, fontaine ou statue[2].

On nous pardonnera de ne point nous étendre sur des œuvres qui ont honorablement figuré aux Salons parisiens. Il nous suffit de rappeler la *Jeune fille à la tourterelle*, de M. Chaplin; la *Vénitienne*, de M. Timbal; la *Naissance de Vénus*, de M. Amaury Duval; les *Batailles*, de MM. Bel-

1. Quelles que soient les divergences de vues sur les tendances de M. Millet, on ne peut nier que les occupations rurales n'ont point encore rencontré d'interprète plus sérieux. Le philosophe écarté, il reste un artiste qu'on ne saurait accuser de flatter les caprices de la foule, et cependant, même après le succès incontesté de la *Bergère*, au Salon dernier, M. F. Millet n'est point représenté au Luxembourg. Decamps, non plus, ou à peu près, et bien d'autres encore dont les noms sont justement populaires.

2. On se rappelle ce qu'écrivait Decamps au docteur Véron : « Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye, ce génie piquant et original, aux aptitudes et aux études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde... Il est triste de constater qu'un talent qui seul peut-être eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. » Rappelons, pour être juste, que M. Barye vient de terminer une statue équestre de Napoléon pour Ajaccio et en entreprend une autre pour Grenoble.

langé père et fils; la *Musique de chambre*, de M. Ph. Rousseau; les *Paysages* de MM. Daubigny, Appian, E. de Tournemine, Quéroy, E. Breton, Groiselliez, Paul Flandrin, Jongkind et Courbet, et de Mme Nivet-Fontaubert; le joli *Pierrot*, si effrontément gourmand, de M. Monginot; des *Natures mortes* de M. Vollon; des *Intérieurs*, de MM. Bonvin et Ribot; une *Étude d'Italienne*, par M. Léon Bailly. Nos lecteurs savent ce que tiennent tous ces artistes et bien d'autres dont la seule mention transformerait cet article en livret. Mais ce qui différencie beaucoup cette exposition de celles que nous sommes appelé à voir en province, c'est que, grâce aux relations personnelles des personnes qui la dirigent avec des artistes de Paris, elle renferme toujours quelques morceaux inédits. Nous allons sommairement les passer en revue. C'est le très-singulier *Portrait de M. Fromentin*, par M. Ricard, tête grave, front dépouillé, joues maigres et sillonnées, arcades sourcilières protégeant durement des yeux noirs et tout ronds ouverts, le tout d'un modelé plus suivi que ne le comportait autrefois le procédé de M. Ricard, mais le tout aussi s'enlevant en terne sur un fond vert, si étrange, si invraisemblable, que j'en cherche encore l'excuse; ce n'est point là une fantaisie, c'est une erreur de coloriste. — C'est aussi, de M. Ribot, une étude grande comme nature, un *Moine assis*, au vêtement de laine marron, à la tête et aux mains vivement éclairées, à la physionomie dure et extatique; un greffier d'inquisition en disponibilité. — C'est encore une délicieuse réduction du tableau que, nous a-t-on dit, M. Fromentin envoie au Salon, des *Arabes chassant au faucon*, au milieu d'une plaine inondée; rien de piquant comme le groupe des trois cavaliers qui attendent, rien de piquant comme les chasseurs dont les chevaux font jaillir sous leur galop des gerbes d'eau, rien de fin comme ce ciel où le faucon lie un héron; cela a été observé et saisi à la façon de certaines lithographies du *Siége de Rome* ou du *Voyage en Crimée* de Raffet. — Un Corot charmant, avec ce petit nuage transversal qu'ont vu, au bout du chemin qui sort de la forêt, ceux qui se lèvent à quatre heures du matin et qui courent « parmi le thym et la rosée. » — Un tableau de genre, d'un Belge, M. Louis Verwée, évidemment élève de M. A. Stevens, la *Rose*, une scène charmante dans son réalisme: dans un jardin, au pied du perron d'une maison à persiennes grises, une jeune femme en robe de mousseline blanche passe un bouton de rose dans la boutonnière de la redingote d'un beau cavalier, que nous devons supposer être son mari. Tant de toiles inédites, ne sont-ce pas là des primeurs bien faites pour satisfaire les gourmets d'art?

Nous avons dit, à propos de quelques prêts d'amateurs parisiens

combien la salle des dessins était noblement garnie. Nous y rentrerons tout à l'heure à propos de *fac-simile* de dessins d'Eugène Delacroix, par M. Alfred Robaut.

La sculpture ne fait pas non plus défaut. Outre une grande figure en bronze, de M. Gumery, le *Faucheur*, nous remarquons encore l'*Étude*, de M. Bartholdi, incarnée dans un « escholier » du moyen âge, assis, courbé sur son livre et « suçant l'os médullaire » avec la plus profonde attention; *Il Bacio*, une mère qui console son enfant agité, terre-cuite charmante de M. Carrier Belleuse, et encore une terre-cuite de M. Chatrousse, la *Renaissance française*, réduction délicate d'une statue que ce sculpteur a exécutée pour la cour du Louvre; enfin, les animaux de M. Barye, de M. Mène et d'un sculpteur aveugle, M. Vidal, dont les œuvres excitent à juste titre le plus sympathique intérêt. La *Société* ne peut guère se passer le luxe de groupes ou de statues en marbre, et nous pensons qu'elle fera sagement en ne demandant désormais aux ateliers de sculpture, sauf de rares exceptions, que des bustes ou des figurines.

Les gravures, les eaux-fortes surtout, sont en nombre. Il y a les cadres de la *Société des Aquafortistes*; ceux de la *Gazette des Beaux-Arts*, dont les belles gravures exécutées pour la Galerie Pourtalès font les frais, et que nos lecteurs ont trop bien appréciées pour que nous insistions sur leurs mérites variés; les cadres de M. Jules Jacquemart, contenant six spécimens de la publication dont il achève en ce moment la première partie sous les yeux de M. H. Barbet de Jouy, des *Vases de sardoine, de cristal de roche* et *de jaspe*, choisis parmi les plus intéressants du musée du Louvre. L'ouvrage aura pour titre les *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Nous ne pensons pas qu'à aucune époque l'érudition ait trouvé, pour commenter son texte et parler aux yeux, un crayon plus exact, une pointe plus habile et plus scrupuleuse, une intelligence plus droite. — M. Léo Drouyn, outre deux fusains spirituellement exécutés, a exposé aussi quelques gravures extraites du beau livre qu'il termine, et qui a pour titre la *Guyenne militaire*; c'est l'histoire et la description, écrites tour à tour avec la plume, le crayon et la pointe, des villes fortifiées, forteresses et châteaux construits pendant la domination anglaise dans le pays qui constitue actuellement le département de la Gironde. Les dernières livraisons vont paraître, digne couronnement d'une œuvre qui a exigé toute une vie de recherches dans les archives, de lectures, de comparaisons. Ce livre, outre ses qualités d'histoire simple et vraie, parle non-seulement aux habitants de la province, mais à tous les amis de l'archéologie et de l'art. Il n'est point un fragment que M. Léo Drouyn n'ait mesuré, dessiné, gravé lui-même, et qui ne prenne sa place dans

ce dossier gigantesque de documents précis qui s'appelle l'histoire locale, et que notre génération a ouvert. — Est-ce parmi les dessins ou parmi les reproductions qu'il faut placer les *fac-simile* de M. Alfred Robaut ? Plus d'un y est pris et fait bien de persister dans son erreur, qui véritablement n'en est presque point une. Acquérir l'*Éducation d'Achille*, c'est devenir pour quelques francs possesseur d'un dessin qui a atteint à la vente de l'atelier du maître quelques milliers de francs : tout est rendu, la grande allure du centaure, la souplesse de l'adolescent, et aussi les accidents matériels, le ton du crayon, le gras du frottis au doigt, la vergure du papier. Nous reviendrons sur le procédé de M. Robaut à propos du Salon, et nous mettrons nos lecteurs à même de juger si notre sympathie pour sa publication est légitimée. Les *Fac-simile de dessins et croquis originaux d'Eugène Delacroix*, envoyés de Douay ici, sont en partie extraits de la seconde livraison dont l'exécution est encore plus parfaite que celle de la première.

L'accueil qu'ont reçu ici ces *fac-simile* pourrait, à part leur perfection, s'expliquer par l'estime qu'on y fait du génie de Delacroix, mais la *Société* n'a pas mis moins d'empressement à appeler un artiste, M. Claudius Popelin, qui renouvelle, en toute liberté, un art sinon perdu, du moins dévoyé depuis bien longtemps. Les émaux de M. Claudius Popelin, très-remarqués au dernier Salon, — et ils pâlissent bien auprès de ceux qu'il a exécutés depuis, — ces émaux sont aussi parfaits quant à la réussite que les plus belles pièces de Limoges. Ils ont aussi cette qualité, rare aujourd'hui, de n'être point des pastiches : il y en a trois, un *César* équestre, un portrait-médaillon de *Calvin* et un *Portrait de famille*, avec entourage allégorique. Appliqué au portrait contemporain, nous aimons peu ce procédé qui est une chose absolue; au moins faudrait-il, comme les émailleurs du XVI[e] siècle français, lui donner plus d'accent et de souplesse que ne le fait M. Popelin. Nous préférons voir servir l'émail à la décoration : aussi le *César* nous paraît, même avec l'exagération d'un ciel trop mamelonné, le plus enviable objet d'art pour un cabinet d'étude. — Parler de faïence après l'émail est une hardiesse bien grande de notre part, cependant nous rencontrons aujourd'hui aux vitrines de trop de marchands d'estampes, de fabricants de bronzes, de papetiers et de tapissiers, les plaques peintes par M. Michel Bouquet, pour résister au désir d'exprimer la répugnance que nous inspirent ces faux tableaux : on dirait des aquarelles lavées sur un papier graisseux. Les ciels sont glaireux, les feuillages sont épais comme des murs, les terrains se fendillent ou n'ont point de consistance. Il ne faut point mêler les genres. La faïence se prête merveilleusement, mieux que toute autre

matière, — et les Orientaux et les anciennes fabriques françaises l'ont bien montré, — à la décoration large de touche, sobre de détails, énergique de ton. Mais nous souffrons toujours quand nous voyons qu'on cherche à la transformer en panneau, en plaque d'ivoire, en surface de porcelaine. C'est mettre de la poudre de riz sur les joues empourprées d'une paysanne. Nous ne voudrions point contrister un artiste laborieux et convaincu, mais nous craignons que ses faïences grand feu, peintes sur émail cru, ne fassent école, malgré l'extrême difficulté du procédé, et ne troublent les idées déjà si fausses du public en matière de décoration.

C'est même là ce qui nous fait insister ainsi. Nous félicitons la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux d'avoir élargi son programme, de peu de chose en apparence et en réalité de beaucoup. Ce n'est point sans raison que de nos jours on s'est engoué jusqu'à la frénésie de ce qu'on appelle la curiosité. Je dois passer condamnation pour ce qui n'est que rare ou cher, mais en réalité le public contemporain s'est épris de tout ce qui par la forme ou la couleur pouvait égayer cet intérieur que les préférences de ses pères pour l'art pseudo-classique avaient fait si monotone et si froid. Le moyen âge, après avoir paru d'une gaieté folle à des gens qui s'émancipaient, a été renversé par la Renaissance, celle-ci par le Louis XV et celui-ci par l'Anarchie. Le tableau, l'objet d'art est le corollaire obligé du mobilier. — Aujourd'hui l'élan est donné, il faudrait le diriger sagement. Le goût public flotte du nord au midi, du grec au pompadour, il faut l'aider à se fixer, enrayer la mobilité vertigineuse de la mode dans le costume féminin et encourager le fabricant dans ses tentatives pour faire adopter un style qui caractérise notre époque. Sans se transformer en expositions industrielles, les *Sociétés des Amis des Arts* pourraient, par un choix discret d'objets remarquables par la pensée et l'exécution, conquérir une véritable influence sur le goût du centre dans lequel elles fonctionnent. De beaux émaux, des faïences d'art, des porcelaines de valeur, des vases ciselés, des bijoux rares et exquis, tout cela n'est-il point du domaine de l'art, et ne se relève-t-il point lorsqu'un cerveau d'élite l'a conçu, qu'une main habile l'a décoré? Nous donnons cette idée pour ce qu'elle vaut, et elle ne peut valoir que par la mise en œuvre. Personne ne saura mieux la développer, si elle est bonne, que la *Société* dont nous venons de parcourir l'exposition et dont tous les efforts tendent à répandre dans toutes les classes le goût des choses délicates et élevées.

PHILIPPE BURTY.

CORRESPONDANCE DE LONDRES

Monsieur le Directeur,



Ma dernière lettre, arrivée un peu tard peut-être, conduisait vos lecteurs jusqu'à la fin de la saison de Londres et les quittait au moment de la clôture des grandes expositions annuelles. La moisson artistique, si l'on peut ainsi parler, finissait au temps même où les récoltes de nos champs, suivant la poétique coutume anglaise, faisaient leur triomphale entrée dans les villages sur les grands chars tout enrubannés où trônent joyeusement les filles des fermiers couronnées *reines de la moisson*.

Depuis lors, si l'on veut me permettre de suivre ce rapprochement, la blonde fille de Déméter s'est ensevelie dans les demeures souterraines, où s'élaborent, par ses soins, les germes qui viendront, au printemps, réjouir les mortels de leur fécondité, et nos artistes, suivant cet exemple, se sont renfermés dans le silence des ateliers pour y préparer les fleurs et les fruits de leur talent que le mois de mai verra éclore.

En attendant, je vais essayer de combler, dans quelques courtes pages, l'intervalle qui sépare les deux saisons artistiques, et recueillir le petit nombre de renseignements que je croirai de nature à intéresser vos lecteurs.

Et d'abord, nous n'avons pas manqué d'expositions à Londres, sans compter celles qui ont eu lieu dans d'autres villes et que je dois laisser de côté, tout en constatant qu'elles sont un signe de la diffusion toujours plus grande des goûts artistiques et un gage de prospérité pour ceux qui travaillent à les satisfaire.

Mais, même à Londres, les expositions d'hiver sont comme la musique et les théâtres d'hiver : il y manque, sinon toujours la foule, du moins le public riche, oisif, raffiné et connaisseur ou jaloux de passer pour tel. De là, l'infériorité relative et le défaut d'importance de ces expositions.

Citons d'abord la galerie française de Pall-Mall qui, depuis douze ans déjà, ouvre ses portes au commencement de novembre. A son origine, elle devait être consacrée aux simples esquisses; aujourd'hui, elle reçoit nombre de tableaux finis, inédits ou déjà connus du public. Il y avait, cette année, deux cent deux toiles, dont beaucoup, il est vrai, n'avaient d'autre mérite que celui de faire nombre. Mais les morceaux intéressants ne manquaient pas non plus, et au nombre des exposants figuraient plusieurs académiciens, MM. Ward, Goodall, Faed, Poole. Deux prix, l'un de 100, l'autre de 50 livres sterling ont été donnés aux deux œuvres jugées les meilleures, le *Défi*, de M. Orchardson, et les *Falaises de Boulogne*, de M. Davis.

Les écoles française et belge sont, en général, assez largement représentées dans cette galerie ; on a trouvé cette année que les envois d'outre-mer avaient été moins nombreux. Cependant MM. Édouard Frère, Duverger, de Jonghe, Verbœckhœven,

étaient fidèles au rendez-vous. La British-Institution a eu aussi, dans ses salons de Pall-Mall, une exposition qui a paru supérieure aux précédentes. On y remarquait trois tableaux de sir E. Landseer, où l'artiste a déployé les qualités par lesquelles se distinguent d'ordinaire ses peintures d'animaux.

Une autre exposition hivernale s'est établie dans la même rue que la précédente, dans les salles de l'Institut des peintres à l'aquarelle, et l'ancienne et célèbre société des peintres aquarellistes a montré au public nombre d'esquisses et d'études importantes de ses membres.

Mais cette société, comme sa sœur cadette, l'Institut que j'ai nommé plus haut, est essentiellement exclusive, en ce sens que ses membres ont seuls le droit d'accrocher leurs œuvres aux murs de ses salles. De là, l'idée d'ouvrir une galerie qui offrît indifféremment son hospitalité à tous les faiseurs d'aquarelles, sans exiger d'eux qu'ils se fussent fait, au préalable, incorporer dans une société quelconque. Idée qui s'est trouvée excellente, à cause de la faveur dont jouit cette branche de l'art ; excellente encore parce qu'elle ouvre une porte aux commençants bien doués et aux peintres à l'huile qui souvent ne sont pas les plus mauvais des aquarellistes lorsqu'ils emploient le procédé auquel les sociétés spéciales ont juré une fidélité exclusive et inviolable.

L'exposition inaugurée dans la galerie Dudley, Piccadilly, le 20 février, doit se prolonger jusqu'au milieu de mai, de façon qu'elle fermera au moment où l'Académie royale ouvrira ses portes. Cinq cents œuvres ont été exposées, plus de mille ont dû être refusées.

Je ne veux pas passer sous silence une *exhibition* dont on a pu rire, mais qui n'en a pas moins son caractère à part et son intérêt. C'est celle qui a réuni à Islington, dans le mois d'octobre, les produits plus ou moins ingénieux d'hommes appartenant, presque exclusivement, aux classes laborieuses. C'étaient des amateurs ignorants, naïfs, qui avaient dérobé quelques heures tous les jours au rude labeur qui leur donne du pain, l'un pour inventer une machine, déjà inventée, hélas! l'autre pour dessiner, pour peindre, pour sculpter. On a fait cette observation curieuse que, dans ce travail volontaire fait *con amore*, pour se plaire à soi-même, chacun avait fui aux antipodes de sa profession et de ses occupations journalières.

Un coiffeur donnait la statue échevelée de lady Macbeth, plus grande que nature; un matelot avait brodé à l'aiguille, un sergent de police s'était transformé en artiste, un facteur de la poste avait pu se croire un homme à occupations sédentaires pendant qu'il faisait des tableaux à l'huile.

C'était parfois ridicule, mais c'était touchant aussi quand on songeait à l'ardeur, au bon vouloir, qui avaient animé ces artistes tout primitifs, et on se sentait pris d'une sorte de respect pour leurs illusions.

D'ailleurs, à côté de ces efforts perdus, sinon pour les artistes, du moins pour l'art, il y avait des travaux sérieux, des ouvriers sculpteurs qui exposaient de bonne sculpture d'ornement, des ébénistes qui avaient bien voulu faire de simples coffrets et y avaient réussi.

Dans son ensemble, l'exposition prouvait, du moins, que le désir d'apprendre à dessiner se propage partout, et la manifestation de ce fait important, fût-elle un peu grotesque quelquefois, n'est pas un symptôme à dédaigner.

Voici maintenant une dernière exposition qui excite à un haut degré l'intérêt :

Une coutume moderne, que j'aime et qui se répand chaque jour davantage, veut qu'à la mort des artistes célèbres on réunisse leurs ouvrages pour en mettre l'ensemble

sous les yeux du public, et rendre ainsi un dernier hommage au talent. Quelle oraison funèbre vaudrait en effet un tel spectacle? La vie elle-même de l'homme se déroule à nos yeux, dans ces œuvres qui témoignent, avec une sincérité si éloquente, des efforts, des succès et des défaillances de sa main et de sa pensée. Par là, le public entier est mis en état de rendre sur les princes de l'art des jugements pareils à ceux qui attendaient, dit-on, après leur mort, les rois de l'antique Égypte.

Ces expositions, dont un mort illustre fait seul tous les frais, se sont malheureusement fort multipliées, depuis quelque temps, des deux côtés de la Manche.

Pour ne parler ici que de l'Angleterre, il y a moins d'un an qu'on voyait rassemblées dans les salles de South-Kensington les peintures si soignées de Mulready, récemment enlevé à la peinture, et, aujourd'hui, c'est la mort de David Roberts qui est l'occasion d'une exposition analogue.

Roberts était le fils d'un pauvre cordonnier écossais, et il avait commencé par être l'apprenti d'un peintre d'armoiries à Édimbourg. Peu à peu, il arriva à peindre les décors du théâtre de cette ville, et s'y fit assez connaître pour être appelé à Londres par le directeur de Drury-Lane.

Il n'a guère peint que des vues d'architecture: les principaux édifices de l'Espagne, les monuments de l'Égypte et de la Palestine, etc. D'habiles connaisseurs trouvent que ses peintures de chevalet, fort recherchées en Angleterre, se ressentent quelque peu de l'influence de sa première profession; qu'il sacrifie trop à l'effet, à une sorte d'emphase déclamatoire, au désir de revêtir d'illustres débris des siècles passés d'un faux éclat de poésie, et que la vérité et la sincérité de l'art perdent beaucoup à cette prétention. D'autre part, on dit et on imprime que le sentiment poétique et la fougue du coloris constituent précisément l'originalité et l'excellence du talent de Roberts, et des enthousiastes vont jusqu'à rapprocher son nom de ceux de Canaletti et de Pierre Neefs, qui, comparaison faite avec le grand peintre écossais, auraient droit, tout au plus, au nom odieux de photographes!

Sans prendre au sérieux ces exagérations dont le temps fera justice, il faut reconnaître que Roberts avait noblement conquis, à force de travail, la réputation qui lui valut d'être nommé, en 1838, associé de l'Académie, et, trois ans plus tard, académicien.

L'exposition dont je parle et qui a été ouverte, vers le milieu du mois de février, dans la galerie architecturale, se compose uniquement d'œuvres non publiées, peintures ,dessins, esquisses. Elle atteste une assiduité au travail, une continuité d'efforts vraiment remarquable. Le nombre des ouvrages exposés s'élève à plus de 900.

La fille de Roberts, richement mariée, avait songé d'abord à rendre l'exposition gratuite. Elle a eu depuis l'heureuse et généreuse idée d'exiger des visiteurs le shilling d'usage, et de faire verser le produit des entrées dans la caisse des sociétés de secours pour les artistes malheureux dont Roberts fut bien longtemps un des membres les plus dévoués et les plus actifs.

J'ai déjà dit un mot des peintures murales du palais du parlement. Une œuvre de dimensions considérables, l'*Entrevue de Wellington et de Blücher à Waterloo*, par M. Maclise, a été terminée depuis et le public est admis à la voir. La grande scène de la *Mort de Nelson*, par le même artiste, ne tardera pas à être achevée.

On a pu voir par ma dernière lettre que l'exécution de ces immenses travaux de décoration a été accompagnée de mécomptes de toutes sortes, dus, sans doute, à la complète inexpérience de ceux qui les ont commandés et de ceux qui ont eu le louable courage de les entreprendre.

D'abord, les fresques n'ont pu résister à l'effet du temps, et quelques années ont suffi pour les faire arriver à un état pitoyable de délabrement. Ensuite les artistes s'étaient fait d'étranges illusions sur le temps que demandaient les travaux dont ils s'étaient chargés; et la disproportion entre ce qu'ils croyaient pouvoir faire et ce qu'ils ont fait en réalité s'est trouvée être énorme.

M. Dyce, que les arts ont perdu l'année dernière, devait exécuter, en sept années, sept grands panneaux et vingt-huit petits; au bout de seize ans, il n'avait pu finir que cinq des grandes compositions; aucune des petites n'était même commencée.

MM. Ward, Cope, Maclise, Herbert, qui plus, qui moins, sont tous fort en retard.

La rémunération de ces travaux, dont la durée et la difficulté avaient été si mal appréciées, était naturellement fort insuffisante.

Une commission, chargée par la chambre des communes de reviser le contrat, propose d'allouer des sommes assez rondes aux artistes en payement des ouvrages terminés ou sur le point de l'être; quant aux peintures qui n'ont pas été commencées, on traitera sur de nouvelles bases. La commission, à la fin de son rapport, exprime en termes assez sévères, le désir de voir à l'avenir les artistes se rendre un compte plus exact de la portée des engagements qu'ils pourront prendre envers l'État. Tout cela ne s'est point passé sans bruit, sans froissements, sans récriminations, mais à quoi bon rapporter ici tous ces commérages ?

Il y a des amateurs de peinture dont les nerfs se mettent en mouvement à la seule idée d'un restaurateur de tableaux. C'est pourtant un mal nécessaire, comme les médecins, les chirurgiens, les dentistes.

Il y a déjà plusieurs mois, se répandit la nouvelle alarmante que le docteur Pettenkofer, chimiste bavarois, déjà connu par ses recherches sur la stéréochromie, remettait à neuf les vieilles peintures, sans même y toucher. Le roi Louis lui avait confié quelques toiles appartenant à sa collection particulière.

Depuis, le procédé a été apporté en Angleterre et enregistré au bureau des patentes. Il est fondé sur l'observation microscopique des surfaces anciennement peintes. Des crevasses innombrables, invisibles à l'œil nu, fendillent le vernis et la pâte, et troublent l'effet de la coloration à peu près comme l'huile est troublée par l'eau quand on réussit à les mêler pour un instant. En exposant le tableau obscurci à l'action de la vapeur d'alcool, à la température ordinaire, dans une boîte convenablement disposée, le désordre serait assez promptement réparé et la transparence rétablie. Le docteur Pettenkofer peut, dit-il, par un procédé inverse, mettre les jeunes peintures dans l'état d'où il tire les vieilles.

La galerie nationale a confié au docteur Pettenkofer deux Rembrandt, *le Juif* et *la Femme adultère*, et un Titien, *Bacchus et Ariane*.

Ces toiles étaient dans un état qui excusait la témérité de l'essai. Il a assez bien réussi, en ce sens que l'aspect est devenu plus brillant et plus net. Mais on ne sait encore si l'amélioration est durable; si elle ne fait pas payer trop cher, dans l'avenir, un éclat passager; et enfin, en choses irréparables, on a beau faire, il n'y a pas de preuve qui satisfasse ni de certitude qui rassure complétement.

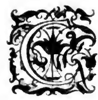
WILSON.

HISTOIRE DE L'ABBAYE DE N.-D. DE COULOMBS

PAR M. LUCIEN MERLET

Un volume petit in-8° de 253 pages avec 12 gravures.

PETROT GARNIER. — CHARTRES, 1864.



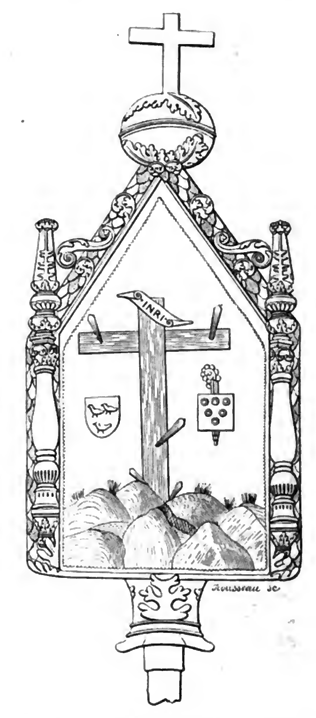
C'EST dans le petit reliquaire dont nous donnons la gravure, qu'étaient enfermées jadis la renommée et la fortune de l'abbaye de Coulombs, fondée sur les bords de l'Eure dès les temps mérovingiens. Aujourd'hui que de cette abbaye, où vécut saint Bruno, il reste à peine des ruines, le reliquaire est « relégué, dans la sacristie de l'église paroissiale, sur la planche d'une vieille armoire qui ne ferme pas à clef et qui contient les chandeliers et les ornements hors de service. » C'est là que M. Lucien Merlet, l'historien de l'abbaye de Coulombs, l'a trouvé, et nous espérons que l'église qui le possède le traitera désormais avec plus de révérence. Nous ne savons ce que le clergé pensera de la relique qu'il renferme : cela n'est point notre affaire ; mais comme ce reliquaire possède une glorieuse histoire, nous demandons sa conservation au nom des souvenirs qu'il rappelle.

La relique, — le prépuce du Christ, — fut achetée des Grecs par deux chevaliers croisés qui la donnèrent à l'abbaye. Elle était enfermée sous un Christ d'ivoire que bénit la main de Dieu, taillé au XIIe siècle dans le même morceau que la croix, à laquelle il semble attaché par quatre clous. Une bordure en filigranes ornée de pierres cabochons lui sert de bordure. Si nous comprenons bien la description sommaire qu'en donne un passage du XVe siècle, des lames de cristal de roche serties dans cette bordure durent garnir le revers de la croix, ou du moins la cavité dans laquelle le saint prépuce était enfermé sous la croix. Cette croix, peut-être mobile sur sa garniture, servait ainsi de reliquaire. L'usure qui a effacé les traits du Christ est l'indice de nombreux frottements expliqués par les pérégrinations que ce reliquaire a faites et par l'usage auquel il était destiné.

Comme la relique passait pour donner des couches heureuses, le roi d'Angleterre Henri V, possesseur du pays chartrain où était érigée l'abbaye de Coulombs, pria, en 1442, les religieux de lui confier leur joyau pour l'envoyer en Angleterre à sa femme Catherine de France, prête d'accoucher et qui mit heureusement au monde un enfant qui devint le roi Henri VI.

Renvoyée en France, la relique fut déposée à la Sainte-Chapelle de Paris, en atten-

dant que le pays chartrain fût redevenu sûr. Les chanoines de la Sainte-Chapelle voulant la garder, à cause, sans doute, des profits qu'ils en tiraient, les moines de Coulombs demandèrent à Henri VI qu'elle fût confiée à l'abbaye de Saint-Magloire de



RELIQUAIRE DE L'ABBAYE DE COULOMBS.

Paris, où ils s'étaient probablement retirés pendant les guerres qui désolaient leur pays. Le roi, reconnaissant envers la relique à laquelle il croyait devoir son heureuse naissance, accorda ce qu'on lui demandait. Ce ne fut qu'en 1447 que la relique put retourner à Coulombs, escortée d'un sauf-conduit du roi qui autorisait les religieux à la promener en quêtant pendant les trêves. L'abbaye fut reconstruite à l'aide

de ces quêtes et des oblations faites au reliquaire, « lequel reliquaire avoient accoutumé de souvent, en grant dévotion, venir visiter grant affluence de femmes notables, quand elles étoient enceintes, pour en estre béneittes et soignées, » comme dit l'ordonnance de Henri VI. Louis XI se fit ouvrir le reliquaire en 1464.



COLONNES DU XIe SIÈCLE.

Au XVIe siècle, l'abbé Miles d'Illiers (1518 à 1526) l'enferma dans le triptyque en argent doré dont la gravure que nous empruntons au livre de M. L. Merlet montre le revers. On y voit les armes de l'abbaye en même temps que celles de l'abbé, gravées de chaque côté d'un calvaire. De l'autre côté l'ancien reliquaire est enfermé sous une lame de cristal de roche protégée par deux volets où l'Annonciation est gravée.

L'église réédifiée remplaça une ancienne construction du XIe siècle, à laquelle appartiennent les deux colonnes curieusement historiées que nous publions, en même

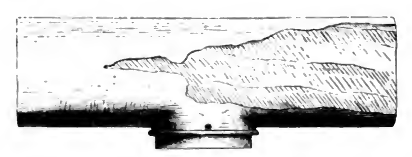
temps que les deux tau ci-joints, qu'on trouva dernièrement sous son dallage et qui appartiennent aujourd'hui au musée de Chartres.

On est encore assez indécis aujourd'hui sur l'usage précis de ces bâtons. S'il est certain qu'ils sont parfois une marque de dignité ecclésiastique, il n'est pas impossible qu'ils aient aussi été destinés à servir d'appui aux moines âgés, pendant les longs offices où ils devaient se tenir debout. Aujourd'hui les miséricordes des stalles permettent au clergé de s'appuyer tout en ayant l'apparence d'être debout; mais avant l'invention de ces siéges mobiles, imaginés probablement au XIIe siècle, c'était un bâton en forme de tau, un *reclinatorium*, sur lequel les clercs et les moines appuyaient leurs deux mains pendant les offices.



TAU DU MUSÉE DE CHARTRES.

Nous n'avons point à entrer dans le détail de l'histoire de l'abbaye de Coulombs, que M. Lucien Merlet a plutôt traitée en archiviste qu'en archéologue; et en dehors des objets de « curiosité » que nous venons de lui emprunter, nous ne trouvons rien qui intéresse nos lecteurs.



TAU DU MUSÉE DE CHARTRES

Les bois qui illustrent cette histoire ont été dessinés et gravés avec un véritable talent, par un ancien instituteur de Coulombs, M. Rousseau, et le volume sort des presses de M. Garnier, de Chartres, dont nous avons déjà eu l'occasion de louer les travaux pleins de goût.

A. D.

BULLETIN MENSUEL

AVRIL 1865



E voilà enfin terminé, me disait un ami, ce grand scandale de la vente Pourtalès! — Scandale! Et pourquoi donc? Les basses œuvres de l'hôtel Drouot ont-elles à ce point gâté le goût public qu'on veuille tout juger à l'échelle du médiocre? Et, parce que nous voyons trop souvent les capitaux gourmands se jeter, faute de mieux, sur les aliments frelatés qu'on leur présente, le jour où de vrais chefs-d'œuvre trouvent de vrais amateurs, faut-il crier au scandale? Certes tout n'est pas parfait dans la meilleure des ventes. La passion a ses entraînements qui lui font dépasser le but. L'*Innocence* de Greuze ne méritait pas l'ample vêtement de billets de banque dont on a couvert ses provoquantes nudités. Mais enfin, le scandale, s'il y en a, est aussi vieux que le monde.

Pour moi, j'absous volontiers la vente Pourtalès de toutes ses erreurs, en reconnaissance de la valeur toujours plus haute qu'elle a donnée aux belles œuvres de l'école italienne, aux productions du grand art. Des Greuze, des Carlo Dolci, des Paul Delaroche, ces tableaux d'un fini précieux, d'un format commode, d'un sujet attrayant, seront toujours disputés par de vives enchères. Mais lorsqu'un simple portrait, surtout un portrait d'homme, par la seule force des qualités sérieuses, je dirai presque des qualités morales qui le distinguent, l'intelligence de la vie, l'expression de la pensée, la puissance du caractère, la grandeur du style, atteindra un prix élevé, vous pourrez applaudir des deux mains. Les marchands vous regarderont faire, les experts hausseront les épaules, les badauds crieront. Il n'importe, saluez avec confiance un immense progrès du goût.

Je ne parle pas ici du tableau désormais célèbre d'Antonello de Messine. A la beauté de l'œuvre s'ajoutait un intérêt de rareté qui en a fait l'enjeu d'une lutte de nation à nation, et le triomphe ne pouvait se payer trop cher. Mais je parle de ces portraits de Bronzino, de Moroni, de Paul Véronèse, de Ph. de Champaigne, de Franz Hals, de Rembrandt, de Clouet, de Louis David. Je parle aussi de ces tableaux trop sérieux pour des boudoirs, trop grandioses pour des salons, les *Saints* de Bellini, la *Vierge* de Luini, l'*Eucharistie* de Murillo, l'*Orlando* de Velasquez, et, en second ordre, les *Saintes-Familles* d'Albertinelli, de Francia, de Palma, et jusqu'à ce petit panneau de Fra Angelico, adjugé à 7,000 fr. en expiation de la faveur excessive accordée à Carlo Dolci. Assurément les prix atteints par de telles œuvres sont un honneur pour le pays et pour le temps qui ont su les payer.

Au surplus, la vente Pourtalès n'était pas seulement une vente de tableaux. Eh bien! les curiosités elles-mêmes ont donné des résultats qu'il faut applaudir. Plus d'une fois l'art y a vaincu la mode. Certes, les faïences et les émaux se sont soutenus

au niveau où les a portés l'engouement des dernières années. Encore faut-il remarquer que ces catégories de la vente Pourtalès constituaient un art sérieux, un art de premier ordre, à côté des produits du même genre que l'hôtel Drouot voit journellement couvrir d'or. Mais les *Antiques* n'ont-ils pas dépassé toutes les prévisions? Qui s'attendait à voir disputer avec autant d'ardeur les marbres, les bronzes, les vases grecs, les pierres gravées ? Il y a là un symptôme évident. L'art antique échappe aux entraînements du luxe, de la vanité, de la sottise. Sa beauté tout idéale et fort peu sensuelle demande pour l'apprécier un goût éclairé et pur. Or l'objet d'art qui a atteint le plus haut prix dans la vente Pourtalès, c'est la belle tête antique en marbre, dite d'Apollon, enlevée par le British Museum au prix de 47,000 fr. Après elle, vient le buste en bronze de Charles IX, vendu 45,000 fr.

Ainsi, pour résumer les résultats de cette vente mémorable, si l'on groupe ensemble les objets payés le plus cher, que trouve-t-on ? Parmi les antiques, une tête : parmi les objets de la Renaissance, un buste; parmi les tableaux, un portrait italien; parmi les dessins, une gouache de la même école. En vérité, le scandale ne pouvait être plus complet.

Des ventes, toujours des ventes! La saison a beau s'avancer, ces fruits de l'hiver persistent en dépit du soleil. Nous avons eu ce mois-ci celle de la succession Aguado, avec son Murillo de 75,000 fr., vendu en 1843 19,000; celle de la duchesse de Berry, un quasi-désastre que n'ont pu conjurer les plus honorables dévouements; celle de M. Eug. Tondu, une avalanche du XVIIIe siècle où étincelaient quelques perles; celle du prince de Beauveau, un régal de choses exquises, et les estampes de M. Camberlyn, et d'autres encore que j'oublie. Le joli mois de mai en amènera de nouvelles, dont l'annonce seule est toute fleurie de belles promesses. Mais surtout, en même temps que les dessins et esquisses d'Hyppolyte Flandrin, nous verrons se disperser les collections de la galerie de Morny, sculptures, meubles, chinoiseries et tableaux. Nos lecteurs n'ont qu'à feuilleter les derniers volumes de la *Gazette*, ils y trouveront, gravées et décrites, les plus précieuses de ces merveilles. M. Jacquemart a montré toute l'importance des curiosités. Quant aux tableaux, je n'oublierai jamais le plaisir que j'ai pris à les étudier dans cette galerie discrète, si bien aménagée, où les maîtres des diverses écoles semblaient former une famille. Rembrandt, Hobbéma, Metsu, Terburg, A. de Hooghe, Wouwermans, Ruisdael, Hackaert, Murillo, Watteau, Greuze, Chardin, M. Gérome et M. Meissonier. Douces heures celles que l'on passe en cette bonne compagnie, triste moment celui où l'on revoit à la barre des enchères, passant de mains en mains, — et quelles mains ! — ces chefs-d'œuvre auxquels convenait si bien le silence d'une somptueuse retraite!

Le cercle de la rue de Choiseul nous a encore conviés à une de ses expositions, et cette fois plus que jamais nous y avons retrouvé l'impression intime et calme d'une galerie d'amateur. Il ne s'agissait plus des œuvres toujours un peu tapageuses de l'école moderne. Neuf tableaux anciens, cinq cartons de maître, c'est tout ce qu'on a réuni. Et, hâtons-nous de le dire, c'est assez. Car chacun de ces tableaux se recommande par des qualités peu communes. Une *Diane* de Gentileschi, grande figure de tournure élégante et d'une belle carnation; un portrait de Bosschaert, d'un naturalisme admirable; une marine de Rembrandt, puissante par le sentiment et par l'effet; une noble et sérieuse page de Poussin, reproduisant, avec la même majesté et la même grâce, le tableau de la galerie de Florence, *Thésée à Trézène*; une *chaste Suzanne* de Jordaens; un portrait brillant et fin de madame Le Brun, sinon de Vestier;

et puis trois de ces toiles étonnantes où le génie des Pays-Bas, luttant, non-seulement pied à pied, mais poil à poil avec la nature, s'est complu à la représenter aussi parfaite, aussi belle, et plus poétique assurément que nous ne savons la voir; de Sneyders, un amas de gibier, d'oiseaux et de légumes; de David de Heem, un étalage de fruits, de fleurs et de vaisselle d'or; de Daniel Seghers, une guirlande de fleurs dont la fraîcheur a triomphé du temps. Il y a plus de deux siècles que les modèles se sont flétris sur leurs tiges, et le portrait qu'en a fait l'artiste nous les montre dans tout l'éclat de leurs minces pétales, de leurs pistils légers, de leurs délicates corolles. Merveilleux privilége de l'art qui sait rendre immortel ce que nous appelons la nature morte!

Les cartons de Jules Romain méritent une attention sérieuse. Ils se rapportent à l'histoire de Scipion l'Africain. Ici un banquet, là une navigation sur un fleuve idéal, un combat de cavalerie, et une bataille d'éléphants. Partout, cette science consommée du corps humain qui imprime à chaque mouvement une logique saisissante, qui fait saillir le muscle sous l'effort de la vie, qui anime une scène, alors même que les acteurs paraissent inutiles et qu'on ne se rend pas compte de l'action. C'est la science du beau absolu substituée à l'impression de la nature. Voyez surtout les batailles. Le cheval y devient un héros, les éléphants des monstres. Ces animaux d'une douceur presque féminine, ils sont terribles là, avec leurs yeux humains, leur corpulence massive, leur trompe musculeuse, et leurs vastes oreilles que le goût décoratif du temps a découpées et tailladées pour les assortir au luxe d'ornements répandu sur les tours, sur les armes, sur les moindres détails des vêtements. Quelle prodigalité! Et comme l'art d'aujourd'hui, même le grand art, se montre plus économe!

Il est vrai que les conditions sociales sont quelque peu changées. En dessinant ses cartons, Jules Romain travaillait pour un prince; il savait qu'une cour de beaux esprits, de savants, de héros, de nobles femmes, se presserait dans les salles meublées des tapisseries dont il esquissait les modèles. Aujourd'hui Mécène est limonadier, les beaux esprits sont des buveurs d'absinthe, le grand art n'a d'autre refuge que le *Grand Café*. — Progrès, me dira-t-on. — Quoi! ce Paris qui fait peau neuve, ce Paris où les architectes élèvent de si belles murailles, où tant d'édifices publics étalent leurs surfaces nues, Paris n'a rien de mieux à offrir à des artistes de talent que les plafonds d'un café! Et que voulez-vous qu'ils y fassent? M. Delaunay a déguisé sous des réminiscences raphaélesques l'allégorie banale des discours officiels, l'*Agriculture*, le *Commerce*, l'*Industrie*, etc. M. Lévy s'est inspiré d'un calembour : les étrangers *adorent* Paris; et l'on voit en effet le Chinois, le Turc, l'Espagnol, le Kabyle, prosternés devant les figures vaporeuses qui représentent d'une façon beaucoup trop maigre les créations de M. Haussmann. Plus fin que ses confrères, M. Boulanger a peint du moins le seul sujet possible en pareil lieu. Il a idéalisé la consommation. Punch, bière, café, sirops et glaces, sa peinture vous donne la carte des rafraîchissements. Des femmes à cheveux roux les savourent, laissant traîner sur les balustrades leurs jupes trempées dans la groseille, et mêlant leurs chairs blondes à celles de blonds jeunes gens peu vêtus qui réalisent le plus haut idéal de ces dames par la générosité avec laquelle ils versent les nectars du XIXe siècle. Au-dessus planent les génies protecteurs de l'établissement, le *Café*, le *Vin*, le *Sucre* et le *Tabac*. Et au-dessous de cet immense plafond, où un talent élégant et souple a accumulé en se jouant toutes les difficultés de l'art et toutes les équivoques du goût, au-dessous le gaz flamboie, le tabac fume, les âcres vapeurs de l'alcool montent avec la poussière, un nuage permanent se forme et imprègne la peinture d'éléments destructeurs. Triste destin pour les prix de Rome du *Grand Café!*

Aucun n'y échappera : ni M. Delaunay avec son style, ni M. Lévy avec ses costumes si délicatement peints, ni M. Boulanger avec son atticisme modernisé. Jadis, c'était la dignité de l'art de travailler pour la gloire, il se dépensait avec profusion dans une œuvre qu'il espérait éternelle. Aujourd'hui, quel intérêt peut attacher un peintre à une œuvre dont il verra la fin? Quelle nécessité d'y prodiguer le meilleur de son âme, la fleur de son talent, les trésors de sa science? Non, le grand art ne se paye pas d'une destinée éphémère, et c'est pourquoi la peinture de café n'est pas la peinture de l'avenir.

A l'heure où paraissent ces lignes, le Salon ouvre ses portes. Quelques-uns se sont demandé : A quoi bon? Pourquoi la bataille, puisque la victoire est décidée? Le public pouvait s'intéresser au Salon quand il en avait la primeur. Il voyait là des talents jeunes à distinguer, des talents mûrs à soutenir, des tendances à encourager, des systèmes à combattre. Son jugement décidait la victoire, son approbation faisait le succès, ses éloges dictaient les récompenses. Maintenant, le jour où l'exposition commence, tout est fini. Le jury a jugé, acheté, récompensé. Chaque artiste est sûr de son affaire, et il se moque du public. On ne demande à ce dernier que de payer : éloges ou critiques, on lui fait grâce du reste. Et le public se le tient pour dit. Autrefois, il trouvait dans les expositions annuelles un plaisir élevé, un intérêt national. Aujourd'hui, il va là comme il va à côté, à l'exposition des chiens.

Bien peu de nouvelles ont encore transpiré sur le Salon de 1865. La garde qui veille aux barrières rend les indiscrétions difficiles. Cependant j'ai sous les yeux la reproduction de cinquante tableaux ou sculptures qui compteront parmi les meilleurs de cette année. Comment a-t-on pu faire sortir du jardin des Hespérides tant de pommes d'or? On s'est tout simplement adressé aux artistes. Eux-mêmes ont jeté sur le bois un croquis de leurs œuvres, et un graveur bien connu de nous tous, M. Boetzel, s'est hâté de fixer ce croquis. Ce qu'il y a mis de légèreté, de souplesse et d'esprit, nos lecteurs en jugeront, car l'*Album du Salon de 1865* leur est spécialement destiné. La *Gazette des Beaux-Arts* a voulu cette fois enlever tout prétexte de maudire le dessinateur chargé de l'interprétation d'une œuvre exposée. L'artiste n'a d'autre interprète que son propre crayon, il se montre dessiné par lui-même, et la tâche du graveur se borne à reproduire avec une scrupuleuse fidélité l'autographe qu'on lui confie. L'*Album*, c'est donc une collection de cinquante autographes signés des noms de MM. Puvis de Chavannes, Lenepveu, Giacomotti, Aubert, Aimé Millet, Moreau, Thomas, Paul Dubois, Gérome, Boulanger, Brion, Langée, Vetter; Moyse, Ribot, Jules Breton, Corot, Daubigny, Pasini... J'en passe, et des meilleurs. Mais je ne voudrais pas plus déflorer l'*Album* que le Salon. Laissons à cette heureuse idée, réalisée avec bonheur, le succès de surprise qu'elle mérite. Quant au Salon, si, le jour même de son ouverture, il se trouvait déjà, non-seulement gravé, mais décrit, commenté, critiqué et célébré, c'est pour le coup qu'on aurait le droit de le déclarer inutile.

LÉON LAGRANGE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

SALON DE 1865

I.



Le Salon s'est ouvert par une dispute : les écoles paraissaient réconciliées, les représentants de la couleur et du dessin, de la réalité et de l'idéal avaient signé la paix sur l'autel de l'indifférence; l'âge d'or allait recommencer ; le retour d'Astrée nous était promis, on la savait en route; elle arrivait par le premier train. — Une médaille malencontreusement donnée a fait évanouir toutes ces joies, et a réveillé, pour un jour, les querelles assoupies. Il est bien tard peut-être pour parler de cette aventure, qui, datant déjà de trois semaines, a toutes les chances du monde pour être oubliée. En présence du fait accompli, notre plainte n'est plus de saison. Disons toutefois que le résultat qui s'est produit le 1er mai, et qui a justement ému les ateliers de Paris, n'a rien que de conforme aux enseignements de l'histoire. Lorsque l'art élevé est en compétition avec l'art vulgaire,

l'issue du débat ne saurait être douteuse : l'art vulgaire triomphe toujours. La médaille d'honneur a donc été accordée à M. Cabanel : les saines traditions sont sauvées.

La distribution des autres récompenses a donné lieu aussi à des récriminations dont l'écho est parvenu jusqu'à nous. On nous a même prié d'en entretenir le public, de discuter quelques noms victorieux, de mettre en lumière quelques noms injustement oubliés. Nous nous empresserons de n'en rien faire. Cette grosse question des médailles à distribuer chaque année aux artistes exposants n'a rien qui puisse nous passionner. Nous goûtons peu ce système de récompenses : l'art français constitue une école, n'en faisons pas une pension, et ne nous demandons pas si tel élève a vraiment mérité le prix d'orthographe, et si le prix d'application a été décerné de la manière la plus équitable.

Nous goûtons moins encore la précipitation enfiévrée avec laquelle le jury se hâte de distribuer les médailles « devant que les chandelles soient allumées. » D'où vient cet empressement? Pourquoi le public, la critique et les artistes n'ont-ils pas voix au chapitre? Pourquoi, lorsqu'il s'agit d'un choix si chanceux, ne pas prêter l'oreille à la grande voix de la justice? Nous savons que le rôle du jury est difficile; il a hérité d'une situation compliquée, il doit liquider un passé d'autant plus embarrassé que, sous le régime qu'a remplacé le nouveau règlement, les récompenses avaient été souvent mal données. Le jury actuel a devant lui les créanciers de l'Institut; ces créanciers sont nombreux, et il n'est guère possible de faire immédiatement droit à toutes leurs plaintes. Aussi le chiffre de quarante médailles nous paraît-il arbitrairement fixé. Pour réparer les torts anciens, il faudrait, par une mesure générale, exempter du jury tous ceux qui, ayant déjà été reçus aux expositions précédentes, ont fait œuvre d'artiste. Il est intolérable pour un homme qui sent sa valeur, et qui quelquefois a les cheveux gris, de venir chaque année soumettre son travail à un cénacle de censeurs, si bien choisi qu'il soit. Quiconque a exposé a le droit d'exposer encore.

Les quarante médailles distribuées aujourd'hui sont autant de brevets de maîtrise; elles augmentent le nombre des exempts, elles permettent à ceux qui les obtiennent d'entrer dans la corporation des artistes. Mais comme ces médailles peuvent être accordées deux et trois fois de suite au même peintre, le nombre des élus que vous retirez chaque année de la foule obscure pour les placer dans la catégorie lumineuse, demeurera presque toujours inférieur à quarante. Or, le groupe des candidats à la maîtrise se presse au seuil, impatient de ces retards et grossissant d'heure en heure. Si vous n'y prenez garde, vous arriverez,

et bientôt peut-être, à créer parmi les artistes un corps privilégié, une sorte d'aristocratie qui n'aura rien de plus pressé que de s'enfermer dans sa citadelle et de lever le pont-levis devant les nouveaux arrivants. Élargissez donc ce qui est étroit; laissez entrer, laissez voter, laissez exposer. Sur la porte du palais des arts, il n'y a place que pour un seul mot : bienvenue.

Mais voilà déjà trop d'écriture sur ce sujet. — Il ne doit être question aujourd'hui ni des médailles qu'on pourrait mieux distribuer, ou même ne pas distribuer du tout, ni du suffrage restreint qu'il serait si facile d'étendre, ni de l'hospitalité plus généreuse qu'on pourrait accorder à tous ceux qui, ayant fait œuvre d'artiste, doivent entrer de plein droit dans la corporation élargie ; il s'agit de l'art que nous aimons et de ses conquêtes d'hier. L'école française, ou pour mieux dire, les écoles européennes, sont-elles en progrès? Affirment-elles des principes nouveaux? Ont-elles modifié leurs allures, agrandi leur idéal? Voilà la question. A ce point de vue, M. Cabanel et sa médaille sont complétement en dehors du débat, et bien que le laborieux scrutin du 1er mai l'ait placé au premier rang, il n'y a nul intérêt et nulle justice à discuter, dès à présent, les œuvres de l'honorable professeur de l'École des beaux-arts. M. Cabanel viendra à son tour et à son heure.

Allons donc tout d'abord à ce qui nous intéresse. Ouvrons le livre à la page où M. Léon Lagrange l'a laissé l'année dernière; reprenons le récit commencé, et voyons dès notre première visite les œuvres des jeunes artistes qui se sont annoncés aux expositions récentes par d'heureuses promesses; interrogeons, sans plus tarder, ceux en qui la critique, si souvent trompée, a mis son espoir.

Dans nos précédentes études, nous avons eu bien des fois l'occasion de signaler comme un danger ce vif amour pour l'archaïsme qui, en ce temps-ci, s'est emparé des meilleurs esprits. Nous devenons de plus en plus savants, et il semble que nous sommes de moins en moins naïfs. Il conviendrait d'y prendre garde. Les deux tableaux que M. Gustave Moreau expose cette année, *Jason* et le *Jeune homme et la Mort*, paraissent avoir causé quelque surprise, provoqué peut-être quelque mécompte. On ne s'attendait pas, nous dit-on, à ce que l'auteur de l'*Œdipe* dût donner si vite dans la *curiosité*. Nous ne partageons pas cet étonnement. Lorsque, au Salon dernier, on fit un si chaleureux accueil à M. Moreau, on aurait dû peut-être se souvenir qu'il n'était pas un nouveau venu. M. Moreau avait un passé : les vieux critiques se rappellent qu'il avait peint, en 1853, la *Fuite de Darius après la bataille d'Arbèles*, imitation, vraiment trop peu libre, du style de Théodore Chassériau. M. Mo-

reau a donc une note fâcheuse à son dossier : il a commencé par le pastiche. Mais tout est permis à un débutant, et il serait de mauvais goût d'insister sur une aventure qui est un peu celle de tout le monde. Dix années d'étude silencieuse et de travail caché ont dû mûrir l'artiste et le transformer. M. Moreau nous revient très-changé en apparence : se pourrait-il qu'au fond il fût resté toujours le même? Il a vu les Italiens de l'âge enchanté, il a étudié les maîtres charmants et forts de la fin du xve siècle, et il se souvient de leurs leçons, embrouillant un peu, dans une synthèse dangereuse, les qualités individuelles de chacun de ces maîtres. Chose étrange! il ne ressemble ni à Botticelli, ni à Pollaiuolo, ni à Filippino Lippi, ni à Mantegna, et cependant, il y fait songer. C'est sa gloire, disent ses amis : nous croyons que c'est son malheur. En se réclamant de si nobles parrains, M. Moreau appelle des comparaisons qui l'écrasent. Alors que chacun de ces ouvriers de la première heure est admirablement touchant, parce qu'il est admirablement simple, M. Moreau est tellement compliqué, érudit, surchargé, qu'on se fatigue à chercher ses origines, à démêler sa pensée, à compter ses puérilités savantes. Le *Jeune Homme et la Mort* est une allégorie à la fois très-banale et très-raffinée. Debout, les jambes écartées dans une attitude archaïque, un jeune éphèbe pose sur son front la couronne, avec un geste anguleux où toute grâce semble ignorée; derrière lui voltige, comme une vision légère, la Mort qui va le frapper de son épée et l'envelopper de ses voiles : au premier plan, un Amour éteint un flambeau. Certains détails sont bien étudiés et bien rendus; nous aimons le torse du jeune homme, doucement modelé dans ses pâleurs d'argent; mais nous n'avons aucun goût pour la Mort, figure sans caractère et sans poésie, non plus que pour l'Amour, fort laid d'ailleurs, qui a mis ses ailes du dimanche pour réveiller, par une tache brillante, les tristesses du tableau. Au point de vue des colorations, une anarchie singulière règne dans l'œuvre de M. Moreau. La figure humaine, qui devrait occuper le premier rang, s'y subordonne aux mille détails que l'artiste a accumulés, et qui sont pour la plupart inutiles : des rouges indisciplinés, des bleus insurrectionnels éclatent çà et là sans méthode et avec des intensités de ton d'autant moins motivées que les carnations du jeune homme sont plus décolorées dans leur aspect d'ivoire sali. Ces accessoires sont d'ailleurs d'une exécution fort inégale; tantôt le pinceau s'y montre adroit et fin, tantôt il est maigre et d'une parfaite gaucherie.

Le *Jason*, qui vaut mieux que le tableau que nous venons de décrire, présente cependant les mêmes défauts. Le chef des Argonautes a tué le monstre qui gardait la toison d'or; calme et triomphant, il agite au-

dessus de sa tête la palme victorieuse. Bientôt il va emporter sa conquête, et il emmènera avec lui, trésor autrement précieux, la magicienne aux philtres puissants qui lui a rendu la victoire facile.

Mais tout ce qui est vivant et coloré dans le récit d'Ovide est mort dans la peinture de M. Gustave Moreau. Qui donc voudra reconnaître Médée dans la jeune femme qui se tient debout à côté de Jason! Rien de plus fade et de plus mesquin que cette prétendue Médée. Ici, M. Moreau a trop oublié ses modèles favoris : les maîtres du XV[e] siècle avaient, dans leur inexpérience, déjà si savante, une haute idée de la beauté de la femme, et ils lui donnaient volontiers, comme on le peut voir, aux Offices, dans la *Vénus* de Botticelli, une grâce un peu barbare, qui est tout simplement adorable. La *Médée* de M. Moreau est absolument insignifiante. Nous devons reconnaître toutefois que l'œil rencontre dans son tableau des détails finement traités : le pilier polychrome qui se dresse au milieu de la toile comme un troisième personnage, la palme que Jason agite d'un bras débile et d'ailleurs trop court, les oiseaux, fleurs de saphir et d'émeraude, qui voltigent autour du héros, sont peints avec un soin extrême, quelquefois heureux, bien qu'il y ait dans ces détails un peu de puérilité et beaucoup de calligraphie. M. Moreau réussit moins à peindre les chairs : sa manière présente à la fois quelque chose de pénible et de lâché. Ici le modelé se dessine avec finesse et la lumière court délicatement sur les parties saillantes; là l'ombre, plutôt salie que légère, dissimule les formes au lieu de les envelopper, et fait disparaître le dessin qu'elle devrait montrer. Tout cela, d'ailleurs, est plein d'inquiétude et de trouble. Et comment en serait-il autrement? Un peu de confusion et de désordre s'allie souvent à l'effort d'un esprit qui, ayant réuni de toutes parts des inspirations diverses, s'en trouve plutôt chargé qu'enrichi, et qui n'a pas digéré encore les aliments qu'il a absorbés. De là un malaise profond; de là un art si maladif qu'il ressemble à un art mort. M. Moreau n'est cependant pas un artiste vulgaire; il aime tout ce que nous aimons, il a de nobles visées. Ce qui est vicieux chez lui, c'est le système. Nous aimerions fort qu'il en pût changer; car, malgré ce que nous avons dit, nous continuerons à suivre avec intérêt les tentatives d'un artiste qui paraît en lutte avec ses souvenirs, et qui met toujours de la distinction dans son erreur.

M. Puvis de Chavannes, à qui nous n'avons jamais accordé qu'un applaudissement incomplet, nous paraît cette année dans une voie plus heureuse. Il expose une vaste peinture qui doit décorer le vestibule du musée d'Amiens. La légende *Ave, Picardia nutrix* commente sa pensée, assez claire d'ailleurs pour n'avoir pas besoin d'être expliquée. La

composition, qui occupera tout un panneau de la muraille, se développe à l'aise en un grand paysage où les verdures s'éteignent dans les tonalités d'un gris un peu chimérique. A gauche, des hommes, des enfants, des femmes récoltent, dans des corbeilles, les fruits du pommier, les apportent au pressoir et en expriment la séve généreuse; à droite, de robustes ouvriers construisent un pont, des femmes préparent des filets; un groupe de jeunes filles se baigne au bord d'une rivière qui représente sans doute la Somme, mais qui ressemble à l'Eurotas ou à tout autre fleuve classique. Tout cela n'est pas particulièrement picard, mais M. Puvis de Chavannes se plaît, non sans raison, dans les généralités épiques, et il préfère ce qui agrandit à ce qui particularise. Ses groupes sont noblement équilibrés; quoique les figures soient peu nombreuses, sa toile est bien remplie, et l'œil s'arrête avec plaisir sur des mouvements justes dans leur sérénité et sur des attitudes heureuses. Il nous semble que le peintre, qui jusqu'à présent s'était contenté d'indiquer sommairement ses figures par un modelé vraiment trop abrégé, s'est préoccupé davantage du dessin intérieur. C'est là un progrès réel, et il est permis d'espérer que M. Puvis pourra un jour suppléer, par un travail nouveau, aux lacunes de son éducation première. Il a aujourd'hui l'instinct du dessin, il n'en possède pas la science. Pour le coloris, il lui reste aussi beaucoup à apprendre. Nous ne voudrions pas répéter ce que la *Gazette* a dit en 1863; toutefois nous persistons à penser que le ton faux fait mentir la forme exacte, et que M. Puvis de Chavannes aurait le plus grand intérêt à ne pas mettre un bleu où il faudrait un rose, un jaune où il n'y a de place que pour un violet. Dans ces belles recherches d'harmonie et de mélodie, rien ne doit être laissé au hasard, et l'on ne joue pas à la couleur comme on joue au loto.

S'il en faut croire d'indiscrètes révélations, le nom de M. Jules Delaunay aurait été prononcé lors du scrutin qui a donné la médaille d'honneur à M. Cabanel. Son tableau, la *Communion des Apôtres*, méritait en effet, d'être distingué, mais je crois que si cette haute récompense lui eût été accordée, le caractère excessif de cette générosité eût étonné bien des juges. M. Delaunay, grand prix de Rome en 1856, est l'auteur d'un *Serment de Brutus*, dont nous avons parlé naguère, et dont nous avons dû louer la parfaite sagesse. Depuis lors, le talent du jeune artiste s'est fort assoupli. Il vient de peindre dans l'une des salles du Grand-Café une vaste allégorie qui, sans être bien nouvelle, montre un goût réel et une pratique facile. La petite *Vénus*, qu'il expose cette année, est prodigieusement maniérée, mais elle n'est pas sans grâce; enfin M. Delaunay est, au besoin, un peintre religieux, et il a mis beaucoup



L'ENLÈVEMENT D'AMYMONE,

Par M. Giacomotti.

de talent dans la *Communion des Apôtres*. Le Christ a rompu le pain symbolique; les douze ont entendu la parole du maître, et la ferveur qui anime leurs regards prouve qu'ils l'ont comprise : l'Église est fondée. Le groupe des apôtres est disposé avec intelligence; chacun d'eux a son caractère; les attitudes sont justes, et M. Delaunay a su donner à son œuvre beaucoup d'unité et d'harmonie. L'élan est d'ailleurs modéré et tranquille : la *Communion des Apôtres* rappelle l'ancienne manière de l'école française au XVIIe siècle. Si la corporation des orfèvres existait encore, elle pourrait, sans mentir à ses traditions, commander à M. Delaunay un *may* pour la nef de Notre-Dame.

Et, puisque nous avons cité le nom de M. Delaunay, étudions, sans trop nous y attarder cependant, les œuvres des autres Romains. M. Giacomotti, qui avait peint l'an passé une *Agrippine* d'une grande lourdeur, aura cette fois un meilleur succès. Son *Amymone* n'est pas sans élégance. Il suffit d'avoir entr'ouvert le dictionnaire de M. Chompré, pour savoir que cette Amymone était l'une des Danaïdes et qu'elle tua vaillamment son mari la première nuit de ses noces. C'était, à cela près, une charmante fille, et Neptune fit pour elle de véritables folies. Il commença par la faire enlever par des gens à lui, et c'est l'histoire de cet enlèvement que M. Giacomotti nous raconte. — Deux tritons complaisants se sont chargés de cet office. Debout sur la glissante épaule d'un des nageurs, Amymone se tient en équilibre par un prodige d'adresse; son beau corps frissonne sous les caresses de la brise, et le vent de la mer joue avec sa chevelure dénouée. M. Giacomotti a montré dans ce groupe une loyale recherche des lignes heureuses; son coloris, où se combinent les bleus, les lilas, les violets à reflets verdâtres, est quelque peu arbitraire, mais il a dans sa fausseté une agréable harmonie : l'*Enlèvement d'Amymone* n'est pas un morceau tout à fait sérieux; ce serait toutefois un charmant panneau décoratif pour une salle de bain.

La *Chaste Susanne* de M. Henner a déjà été exposée à l'École des Beaux-Arts en 1864. J'entends dire à mes côtés que ce tableau paraît moins heureux au Salon : ce résultat n'a rien qui doive surprendre. Les envois des élèves de Rome sont d'ordinaire si peu intéressants, que lorsque, par aventure, il s'y rencontre un morceau passable, l'inanité des œuvres voisines le fait paraître excellent. Un effet contraire se produit au Salon, où la moyenne des tableaux exposés est plus élevée et meilleure. La *Chaste Susanne* de M. Henner est du reste une œuvre qui, même à l'École des Beaux-Arts, a pu être justement discutée. Le pinceau de l'artiste s'est montré habile à modeler les épaules et le torse de la



LA CHASTE SUSANNE,

Par M. Henner.

baigneuse biblique, mais la tête est tout à fait manquée, la tête n'existe pas. Il s'agit, d'ailleurs, dans cette figure de femme nue, d'une étude et non d'un tableau. M. Henner expose, avec sa *Susanne*, un portrait de la plus rare faiblesse.

Nous croyons, quant à nous, que si les productions des élèves de Rome étaient véritablement réussies, elles ne perdraient rien dans le voyage du quai Malaquais au Salon des Champs-Élysées. Ce bonheur arrive tout naturellement à la *Jeune Fille endormie* de M. J.-J. Lefebvre. C'est une étude encore; mais elle est si bien peinte, l'accent de la nature vivante s'y laisse lire si distinctement, le modelé est si souple et si exact, dans sa morbidesse adoucie, que cette jolie dormeuse, toute nue sur une draperie rouge, nous intéresse plus que bien des tableaux historiques. M. Lefebvre paraît fort habile au maniement du pinceau, et il ne le prouve pas seulement dans sa *Jeune Fille*, car c'est aussi une charmante peinture que le *Pèlerinage au couvent de San-Benedetto*. Cette chapelle, où les paysans de Subiaco vont porter leurs enfants malades, et dont les murailles sont tapissées de naïfs ex-voto, nous était déjà connue par un des meilleurs tableaux de M. de Curzon (Salon de 1859). J'ignore si le saint invoqué compatit aux douleurs des mères, mais je sais que sa chapelle porte bonheur au talent de nos peintres. La famille italienne que M. J.-J. Lefebvre agenouille sur le pavé a beaucoup de caractère et de sentiment, et, dans sa douceur attiédie, la lumière est limpide et fine.

M. Sellier, à qui nous avons plus d'une fois cherché querelle, conserve cette inquiétude pour les effets nouveaux ou singuliers qu'il faisait paraître dès ses débuts à l'École des Beaux-Arts. Les drames qu'il raconte s'accomplissent toujours à des heures exceptionnelles et sous un rayon bizarre. Parfois le rayon est complétement supprimé. Dans le *Prisonnier gaulois condamné à mourir de faim*, M. Sellier s'est donné le plaisir de peindre un tableau absolument noir : nous en apprécions peu les mérites trop cachés. Le *Léandre* est plus accessible à l'œil humain; l'amoureux nageur a été vaincu; la vague l'a entraîné, et son pâle cadavre est couché sur le roc humide comme une fleur déposée par le flot. La mer a été plus forte que l'amour; Héro attendra vainement cette nuit le beau jeune homme qui se livrait confiant aux perfidies de l'onde. Ce tableau, tout enveloppé de teintes grises et crépusculaires, a, dans sa singularité, un certain charme; l'effet en est assez poétique; mais cette pâle nuit, qui jette sur le paysage un voile de brouillards, n'a rien de très-oriental. A voir la brume qui se mêle aux humidités de la vague écumante, on ne comprend pas trop bien si la tragique aventure s'est passée aux bords de l'Hellespont ou sur la côte de Finlande. Au milieu

de ces vapeurs grises, le cadavre de Léandre perd un peu trop de sa précision et de son dessin; la partie inférieure du corps, et surtout les jambes, se fondent et disparaissent; la peinture ici devient fluide et va passer à l'état gazeux. Nature poétique et tendre, M. Sellier semble se préoccuper beaucoup trop des anciens procédés de M. Hébert. Qu'il place son *Léandre* à côté de la *Jeune Fille endormie* de M. J.-J. Lefebvre, il verra où est la vérité, il sentira où est la vie.

M. Baudry ne nous en voudra pas de l'avoir fait attendre si longtemps. Nous l'avons loué jadis, et nous aurons sans doute l'occasion de le louer bien des fois encore. Son talent inégal ne se maintient pas toujours au même niveau; mais il y a dans ses moindres tentatives un tel sentiment de la grâce qu'on doit parler de lui avec respect, même en le querellant un peu. M. Baudry, qui a été touché au cœur par le tendre génie de la renaissance italienne, a voulu revoir ses maîtres préférés, et c'est de Rome qu'il nous a envoyé sa *Diane*. Il y a dans cette figure nue beaucoup de manière; la déesse se contourne trop, la ligne montante multiplie les courbes et les spirales, et ce tableau se complique, inutilement peut-être, d'un amour qui s'enfuit à tire-d'ailes en laissant tomber les flèches de son carquois, d'un chien qui vient boire aux pieds de la chaste déesse, et de végétations dont les teintes vertes se mêlent aux tons brunâtres du rocher. Ces détails déroutent le regard, et ici M. Baudry a voulu trop bien faire. La *Diane* révèle d'ailleurs une modification nouvelle dans les méthodes du peintre : à propos de la *Toilette de Vénus*, à propos de la *Perle*, on avait, je crois, reproché à M. Baudry un faire un peu cotonneux, une coloration un peu affadie dans les chairs et presque blanchissante. Il semble, en son dernier voyage en Italie, avoir regardé de plus près les Vénitiens, et sa *Diane*, d'un ton plus chaud, devra plaire à ceux qui ont le goût des carnations doucement ambrées. D'un autre côté, bien que la forme ne soit pas toujours juste, le modelé est par endroits d'une délicatesse exquise. Pourquoi faut-il que l'ensemble de la figure inquiète le regard par une silhouette qui, manquant de simplicité, manque nécessairement de grandeur?

Le petit portrait de M. Ambroise B., que M. Baudry expose avec la *Diane*, n'est pas pour nous une œuvre nouvelle. Nous l'avions vu déjà aux galeries du boulevard des Italiens, et comme on n'oublie pas aisément ce qui vous a charmé, nous nous en souvenions encore. C'est la simple image d'un jeune homme, vu à mi-corps, et détachant les fines pâleurs de sa tête pensive sur un de ces fonds verdâtres que Janet et Corneille de Lyon ont tant aimés. Il y a dans cette petite tête une grande

intensité de vie, et, quoique nous ne connaissions pas le modèle, nous serions tenté de considérer ce portrait comme parfaitement ressemblant. L'exécution est d'ailleurs des plus fines. Lorsque La Fontaine a écrit « les délicats sont malheureux », il ne prévoyait pas que M. Baudry viendrait le démentir un jour.

M. Bouguereau qui, il y a quinze ans, partageait le prix de Rome avec M. Baudry, n'a pas eu les inquiétudes de son camarade, et il n'a pas eu ses bonheurs. Quoiqu'il ait, en mainte occurrence, montré un talent réel, il n'a jamais eu cette distinction qui marque une œuvre d'un cachet personnel et durable. Sa peinture est sage, bien élevée, discrète; les mauvaises langues n'ont jamais rien dit sur son compte; mais elle ne fera pas de conquêtes, et jamais les critiques, embusqués au bas de son balcon, ne fredonneront de chansons pour elle. Voyez la *Famille indigente!* J'imagine qu'il est extrêmement difficile de peindre aussi bien; je reconnais qu'il est d'un bon cœur d'habiller ainsi les pauvres avec des haillons qui ressemblent à du satin, et après m'être arrêté deux minutes devant l'œuvre de M. Bouguereau, je vais rêver et m'instruire devant quelque peinture mal venue, mais où l'on sent vibrer l'âme humaine.

M. Bouguereau expose aussi un portrait de femme, qui nous paraît plus intéressant que sa *Famille indigente.* Debout dans son appartement, Mme *** est simplement posée, son attitude est pleine de goût, et plus d'un détail est habilement rendu. Ce portrait est, à vrai dire, tout un tableau, car l'élégante femme y est représentée dans son milieu habituel, et le luxe heureux de la vie moderne brille autour d'elle, aux parois de la muraille et jusque sur le tapis dont elle foule les fleurs. Et pourtant il y a une faute dans cette peinture, une faute qui, de la part d'un artiste aussi prudent que M. Bouguereau, est bien faite pour surprendre. Mme *** s'enveloppe dans les plis d'un châle, et voilà que ce châle s'étale insolemment sur sa robe, fait parler tout haut son éclatante broderie, déclare la guerre au portrait lui-même, et devient le protogoniste du drame. Si nous avions encore nos yeux de vingt ans, nous découvririons peut-être au bas du tableau une signature curieuse : *Biétry pinxit.*

Revenons aux mythologies. M. Lenepveu a emprunté à Théocrite le sujet de son idylle, *Hylas enlevé par les nymphes.* C'est une peinture pleine de mièvrerie et de prétention : Hylas prend des poses de gymnaste, et il est aussi fade que les nymphes qui l'appellent. L'auteur de l'*Ève* qu'on a tant aimée au Salon de 1864, et qui, à l'heure où nous écrivons, est mise en vente avec la galerie du duc de Morny, M. Eugène Faure expose une *Vénus* qui, je le crains, réussira moins. Ayant eu l'imprudence



FAMILLE INDIGENTE, PAR M. BOUGUEREAU.

de jeter à côté de la déesse un ample manteau rouge, qui est devenu la dominante de son tableau, il a été obligé, pour se mettre d'accord avec lui-même, d'éclairer sa Vénus de reflets rougeâtres, presque sanglants. L'effet n'est pas heureux : il ne satisfait ni le regard, ni l'esprit, car — M. Faure peut le voir dans Ronsard, — ce n'est pas le sang, ce sont les pleurs qui « sont sacrez à Cythérée. »

L'*Amour vainqueur*, de M. Mazerolles, est un joli panneau de peinture décorative. C'est un décor aussi que le *Persée* de M. Duveau. L'œuvre n'est pas conçue, autant qu'on l'a dit, à la façon des maîtres du siècle dernier : les Natoire, les Pierre, les Lagrenée étaient de plus habiles arrangeurs; le monstre à la gueule béante qui menace la belle captive n'aurait cependant pas déparé une grande machine de 1760. Le Persée ne nous apprend rien de bien nouveau; mais l'Andromède, effrayée, se renverse en arrière, dans une attitude qui n'est pas sans grâce. M. Bin a traité le même sujet et il y a moins réussi. Son Persée se précipite la tête en bas et se démène comme un équilibriste désossé; l'Andromède, sèchement modelée, est d'une roideur parfaite; le groupe disgracieux se détache sur un ciel d'un bleu dur. Le jury a décerné une récompense à M. Bin. Pour comprendre cette médaille, il faudrait comprendre le tableau.

Une autre médaille a été accordée, et fort à propos cette fois, à M. Henri Léopold Lévy, qui, malgré la similitude du nom, ne doit point être confondu avec l'élève de l'école de Rome. Son idéal n'est d'ailleurs nullement académique. *Hécube retrouvant au bord de la mer le corps de son fils* permet de rattacher M. Henri Lévy au groupe peu nombreux des adhérents d'Eugène Delacroix. A ce titre, ce tableau est intéressant. Il y a dans l'*Hécube* un effort timide vers les colorations montées et puissantes; mais la difficulté des contrastes n'est pas franchement abordée. La recherche du drame est plus visible; il y a un certain sentiment tragique dans le cadavre blémi que le flot vient de pousser au rivage. Ce qui faiblit chez M. H. Lévy, c'est l'exécution : elle est molle et lâchée : les chairs de ses personnages sont peintes comme les étoffes qui les habillent. Et puis, les draperies sont trop voltigeantes : la scène, je le sais, se passe au bord de la mer; mais il y a trop de vent dans le tableau de M. Lévy.

L'*Enfance de Bacchus*, de M. Ranvier, est un grand paysage blond, d'un aspect poétique, mais un peu pâle. Complaisantes institutrices, les hyades et les nymphes se sont emparées du petit dieu, et, nues comme lui, elles lui apprennent à nager. Il y a de l'air dans la composition et de la lumière; mais aussi quelque fadeur, les baigneuses, l'eau, les bocages



SAINT SÉBASTIEN, PAR M. RIBOT.

étant d'un ton par trop pareil. Un peu plus de verdure aux arbres, un peu plus de blancheur rosée dans les carnations des nymphes réveilleraient le tableau. Quant à M. Riesener, il n'a pas besoin de semblables conseils: les gaietés de la palette ne lui font pas peur, et sa *Junon* est une vraie fleur de santé et de vie. Elle est d'ailleurs étudiée avec amour et modelée dans la lumière avec le soin heureux que l'auteur de la *Léda* apporte à ses moindres œuvres.

Mais laissons là la mythologie et ses sourires; passons sans transition du rose tendre au noir profond. M. Ribot a de quoi nous satisfaire sous ce rapport, et aussi sous bien d'autres. Quel vigoureux pinceau que le sien, et, en un temps où l'affadissement semble à l'ordre du jour, quel vaillant tempérament de peintre! M. Ribot n'expose que depuis 1861; c'est d'hier seulement qu'il est entré dans l'art, et déjà le voilà célèbre. Il s'est fait d'abord le peintre des cuisines; le marmiton était son héros préféré; une veste blanche, quelques teintes rosées pour les chairs, et un fond plus ou moins noirâtre, il n'en demandait pas davantage; et il nous a intéressés bien des fois par le jeu strident des lumières sur l'ombre, et par la sûreté de sa pratique victorieuse. Il semble aujourd'hui que de plus hautes ambitions sont venues à M. Ribot; il passe de l'office au sanctuaire, mais il garde son pinceau, et on peut dire, son idéal. Le *saint Sébastien,* dont nous donnons la gravure, est un des morceaux les plus importants du Salon, et cette peinture paraît devoir compter pour beaucoup dans l'œuvre de l'artiste. Causons-en donc librement, et si nous avons des objections à faire, faisons-les.

Le saint martyr, le corps percé de flèches, est étendu par terre : deux femmes, encapuchonnées comme des moines du moyen âge dans leur noire cagoule, sont agenouillées auprès du moribond et l'une d'elles lave sa blessure sanguinolente. Son corps est déjà envahi par la pâleur cadavérique; une sorte de rictus douloureux contracte sa lèvre mourante; la nuit est venue, et les femmes qui pansent ses plaies ne sont que des ombres discrètes perdues dans une ombre plus profonde. Du blanc sur du noir, — et un peu de rose, — voilà tout le tableau.

L'œuvre étant ainsi conçue, l'objection vient toute seule sous la plume et il n'est pas possible de la dissimuler. M. Ribot, original, si on le compare aux artistes contemporains, cesse de l'être, si l'on se tourne vers le passé, si l'on regarde du côté de l'Espagne. Ce qu'il a cherché dans son *saint Sébastien,* Ribéra l'a trouvé avant lui. Cette rencontre, — car on ne saurait admettre chez M. Ribot un parti pris d'imitation systématique, — cette rencontre diminue évidemment l'intérêt du résultat obtenu. Un Ribéra peint par lui-même vaudra toujours mieux qu'un Ribéra peint par

M. Ribot. Notre aversion profonde pour le pastiche ou pour ce qui y ressemble nous empêche donc d'accepter pleinement l'inspiration qui a dicté le *saint Sébastien*. L'autre tableau exposé par M. Ribot, la *Répétition*, appelle une remarque pareille : c'est une excellente peinture que celle de ce groupe de bohémiens dépenaillés, chantant et faisant vibrer la guitare au coin d'une borne; mais tout cela est trop peu original. Quelle est donc la souplesse du génie français, et comment se peut-il qu'un habitant de Colombes parle si bien l'espagnol?

Évidemment M. Ribot a reçu les dons les plus heureux. A une époque où tant d'artistes peignent comme des notaires ou des gens de lettres, c'est une singularité qu'un peintre qui aime et comprenne la peinture. Nous tenons donc compte à M. Ribot des viriles qualités de sa pratique; il y a dans son *Saint Sébastien* des morceaux admirables de solidité, de franchise, d'aplomb. Seulement, au point de vue de la couleur, nous protestons contre l'emploi abusif des noirs. Il y a là un peu de manière, et nous croyons sincèrement que M. Ribot pourrait de temps à autre sortir de sa cave sans perdre une seule de ses qualités. Nous avons donc une proposition à faire à l'auteur du *Saint Sébastien*, et nous la lui livrons pour ce qu'elle vaut. Il nous semble que, tout en gardant son beau pinceau, il pourrait, sans faire d'infidélités à l'Espagne, passer doucement de Ribéra à Velasquez, éclaircir ou du moins colorer ses noirs par des gris roux, des gris verdâtres, des tons d'olive, de chauds reflets de cuir de Cordoue ; ses blancs ne perdraient rien à être ainsi entourés : ses combinaisons de clair et d'ombre garderaient leur effet; mais sa gamme s'élargirait, et je ne crois pas que M. Ribot compromette son talent en substituant à l'étude d'un maître brutal, l'étude d'un maître aussi puissant, mais plus fin.

Il serait cruel pour M. Timbal de placer un instant la *Présentation au Temple* à côté du *Saint Sébastien*, de M. Ribot. Nous n'aurons pas cette perfidie. Mais nous croyons avoir le droit de dire que le sentiment religieux ne perd rien à être formulé avec quelque accent, et que M. Timbal tend à adopter une manière de plus en plus discrète et effacée. M. Timbal avait, dans la rue de l'Abbaye, un voisin un peu dangereux, Hippolyte Flandrin. Il s'est lié avec lui, et il est au premier rang parmi ceux qui le regrettent. Nous ne saurions le trouver mauvais; l'esprit souffle où il veut, les amitiés vont où le cœur les pousse. Et cependant que gagnera l'art catholique à avoir dans M. Timbal un Flandrin diminué, attiédi, atténué jusqu'à la chimère? Le sentiment d'art qui a dicté la *Présentation au Temple* est délicat et fin; mais il n'y a plus là qu'une intention de peinture.

Constatons un grand effort dans la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, de M. Alexandre Leloir, l'auteur d'un *Daniel* récompensé l'année dernière. Ne constatons rien dans le tableau peu sérieux et peu naïf de M. Lambron, dure tapisserie de papier peint, où l'on voit la Vierge et l'Enfant Jésus assis sur un gazon trop vert et recevant les hommages de toutes sortes d'oiseaux voltigeant dans un ciel trop bleu.

Peut-être y a-t-il une velléité de peinture religieuse dans le *Dernier baiser d'une Mère*, de M. Antigna. C'est comme un lointain écho des stances de Reboul. Un enfant vient de mourir : un ange, aux blanches ailes, va l'emporter avec lui, pendant que la mère et les sœurs en deuil se lamentent auprès du cadavre adoré. Il semble qu'en supprimant son ange, qui est un peu du domaine de la romance, M. Antigna eût été plus moderne et plus poignant : il y a, du reste, une émotion vraie dans le groupe des femmes pleurantes. Le *Dimanche des Rameaux* est aussi une jolie vignette sentimentale : adossée au mur d'une église, une petite fille offre au passant distrait la branche de buis verdoyant : elle est gracieuse, elle a dans le sourire des mélancolies inconnues : la misère ignore les fêtes, et une larme lui est permise même au jour de Pâques Fleuries.

Les tableaux historiques sont assez nombreux au Salon ; mais il n'en est pas beaucoup qui méritent d'arrêter longtemps la critique. A l'ouverture de l'Exposition, l'attention s'est portée sur une vaste peinture placée dans le salon d'honneur et signée d'un nom inconnu, M. Matejko, élève de l'École des Beaux-Arts de Varsovie. Bien que l'aventure racontée par M. Matejko soit empruntée à l'histoire de la Pologne, elle n'a pas pour nous un intérêt très-saisissant. La scène se passe, aux derniers jours du XVI[e] siècle, dans la cathédrale de Cracovie : le jésuite Skarga y prêche en présence du roi Sigismond III, de sa tante Anne de Jagellon, et de toutes sortes de grands personnages dont les noms sont peu familiers à notre ignorance. C'est une peinture d'apparat, une composition bien agencée, où le soin des costumes a été poussé fort loin, ainsi que l'étude des physionomies empruntées pour la plupart aux portraits du temps. M. Matejko, dont nous avons à parler pour la première fois, est un artiste d'un talent réel, et nous ne trouvons pas mauvais qu'une médaille lui ait été accordée au nom de l'hospitalité française. Mais il nous paraît qu'il y a beaucoup de défauts dans sa manière et que son coloris est singulier. Son exécution est visqueuse, molle, sans la moindre franchise. Et puis, tout est violet dans son tableau. Dès qu'on prend le parti de peindre de la même couleur les chairs, les étoffes, les murailles, il n'est pas malaisé d'être harmo-



LE DIMANCHE DES RAMEAUX

Par M. Antigna.

nieux; mais il est extrêmement facile d'être faux, et c'est ce qui est arrivé à l'élève, d'ailleurs fort habile, de l'école de Varsovie.

Un tableau excellent, et de beaucoup meilleur que tous ceux que l'artiste nous avait montrés jusqu'à ce jour, est la *Sainte Élisabeth de France*, de M. Laugée. Esprit assoupli et prompt aux inventions les plus diverses, M. Laugée a peint des scènes religieuses, des portraits, des paysanneries, dans une manière étudiée et loyale qui lui a valu plus d'un succès. Sa *Sainte Élisabeth* ne réussira pas moins. La sœur de saint Louis, fondatrice de l'abbaye de Longchamps, est pieusement occupée à laver les pieds à des pauvres. La composition se développe en largeur et rappelle, mais sans pastiche, l'arrangement symétrique des peintures anciennes. Le mobilier qui décore la salle, les tapisseries qui en recouvrent les murs, les costumes des personnages ont, sans la moindre trace d'archaïsme, une saveur historique très-suffisante. Les expressions des physionomies sont nettement et finement écrites; chacune des figures est bien à sa place et dans son rôle. La couleur est brillante et juste. Il nous semble que M. Laugée vient de faire un grand pas.

Un intérêt d'un ordre différent, mais très-réel, s'attache aussi au tableau de M. Alma-Tadema, l'auteur d'une œuvre bizarre (les *Égyptiens de la dix-huitième dynastie*) qui fut remarquée au Salon dernier. Élève distingué de Henri Leys, M. Alma-Tadema, qui est Hollandais, mais qui peint comme un Flamand, a puisé chez son maître un goût extrême pour le rétrospectif. Cette passion est dangereuse, et nous croyons que M. Tadema fait peut-être une trop grande dépense d'érudition. Il va chercher ses sujets fort loin dans l'histoire, et, pour les bien comprendre, il faudrait être, si peu que ce fût, membre de l'Académie des inscriptions. Son tableau de cette année représente *Frédégonde et Prétextat*. Des gens bien informés des folies et des crimes de l'an de grâce 588 prétendent que Frédégonde ayant fait assassiner l'évêque de Rouen, eut le courage, — et, disons-le, le mauvais goût, — d'aller porter au moribond quelques paroles consolantes. Prétextat est dans son lit, entouré de religieux et de médecins qui pansent sa blessure; il reconnaît la reine, assise devant lui sur une haute chaise, et, comme il sait fort bien à quoi s'en tenir sur son compte, il lui prédit une damnation éternelle. Frédégonde reçoit, avec un sourire ironique, cette déclaration *in extremis*. Il y a donc un drame dans le tableau de M. Alma-Tadema, mais un drame qui étouffe et disparaît sous l'accumulation des détails savamment empruntés au bric-à-brac mérovingien. Pour juger de l'exactitude des meubles, des vêtements, des bijoux, des armures, notre incompétence est absolue, et nous regrettons qu'Augustin Thierry ne soit



SAINTE ÉLISABETH DE FRANCE, PAR M. LAUGÉE.

plus là pour apprécier la vérité d'une œuvre qui assurément l'eût intéressé. Ce que nous pouvons dire, c'est que M. Alma-Tadema est un fort bon peintre, convaincu, habile au détail et harmonieux, soit qu'il se renferme dans la gamme rembrunie, ainsi qu'il l'a fait dans sa *Frédégonde*, soit qu'il aborde les tons plus clairs, comme dans son autre tableau, les *Femmes gallo-romaines*. La beauté manque absolument à ces deux figures un peu étranges; mais elles sont bien frappées par le rayon lumineux, et elles ont, dans leur cadre de pierre et de feuillages, un relief extraordinaire.

Cette couleur locale, si ardemment recherchée par M. Alma-Tadema, ne brille pas chez M. Feyen-Perrin. Il est si difficile de peindre au vrai des Mérovingiens et des Gallo-Romains, qu'on est bien obligé de les inventer un peu; mais, dès que nous abordons le xve siècle, nous avons de si admirables témoignages historiques, qu'il faut en tenir compte, sinon quant à la lettre, du moins quant à l'esprit. Que si vous voulez représenter, comme M. Feyen-Perrin, le *Corps de Charles le Téméraire retrouvé sur le champ de Bataille de Nancy*, vous n'avez pas le droit d'oublier qu'il s'agit d'une tragique aventure survenue en 1477 dans le sang et dans la neige, et non d'une cavalcade exécutée hier soir par des figurants du Cirque. Le tableau de M. Feyen-Perrin n'est pas terrible le moins du monde, et il n'a en aucune façon la saveur du temps dont Memling et Rogier van der Weyden ont marqué le caractère d'un trait précis et souverain. — Il est vrai que si nous voulions apporter la même rigueur dans le jugement de toutes les peintures historiques du Salon, nous perdrions le droit de louer le grand tableau de M. Bellet du Poisat, les *Hébreux conduits en captivité*. La composition, les costumes, le style des personnages étonneraient peut-être un érudit familier avec les antiquités bibliques. Mais, ainsi que M. Burty l'a déjà fort bien dit dans la *Gazette* à propos de l'exposition de Lyon, c'est plutôt à son imagination qu'au texte des livres sacrés que M. du Poisat a demandé conseil lorsqu'il a représenté la foule des captifs prenant la route de l'exil. C'est un tableau mouvementé, fastueux et d'un bel aspect; mais l'effet général évoque bien plus une idée de fête que l'idée d'un peuple qui, conduit par ses vainqueurs, se hâte à regret vers la terre étrangère. Cet effet, visiblement trop gai pour le sujet, vient sans doute du parti pris blond, chaleureux, doré, qui colore la toile de M. du Poisat et change en fanfare de joie les lamentations de l'adieu. Nous nous étonnons qu'un artiste qui a étudié Delacroix, et qui l'a compris, n'ait pas senti la nécessité de soutenir cette gamme fauve et rutilante par des bleus forts et puissants: le contraste se serait ainsi établi; on aurait deviné, dans la lutte harmo-

nieuse des deux tonalités qui se complètent en se combattant, qu'il s'agit d'une défaite pour les uns, d'un triomphe pour les autres, et le cri désolé des captifs se serait mêlé au chant joyeux des vainqueurs. Un dessin plus serré et plus écrit aurait aussi ajouté du sérieux à l'œuvre de M. Bellet du Poisat. Mais, telle qu'elle est, cette grande page a de la valeur; elle fait honneur à l'artiste comme à la ville de Lyon qui l'a acquise. Les écoles provinciales ne nous ont point accoutumés à d'aussi brillants envois.

Arrivons à l'histoire moderne, à l'histoire d'hier. Il y a peu de batailles au Salon, et, pour ma part, j'en suis charmé, n'ayant jamais beaucoup goûté ces peintures froidement véhémentes, où il y a d'ordinaire plus de fumée que de talent. Nous avons cependant à mentionner un très-remarquable tableau militaire, la *Charge d'artillerie*, de M. Adolphe Schreyer. Voilà le peintre de Francfort naturalisé parmi nous. Ses *Chevaux par un temps de neige* sont au musée du Luxembourg; sa *Charge d'artillerie*, on peut le supposer, ne quittera pas la France. La scène est pleine d'entrain et de fougue. On nous permettra, ignorant les manœuvres de l'artillerie, d'emprunter au *Courrier artistique* la description, d'ailleurs fort exacte, du tableau de M. Schreyer. « Les pièces opèrent une conversion à droite au galop. Une bombe éclate au milieu des attelages et des cavaliers; un des conducteurs, frappé au côté par un éclat, s'affaisse sur la selle. Le porteur, fou de terreur et blessé lui-même, s'embarrasse dans les traits et trébuche; mais, avec une vitesse vertigineuse, les chevaux de flèche continuent le mouvement malgré les obstacles, et les servants suivent dans une course affolée. » M. Schreyer a mis dans cette peinture toute la furie française; il y a, en certains détails, quelque mollesse; le peintre semble s'être hâté à terminer son œuvre; mais le mouvement des chevaux est excellent; les cavaliers ont de la vie, et l'ensemble constitue, par la couleur et le sentiment, un des meilleurs tableaux du Salon.

M. Protais est aussi un peintre militaire, mais si mélancolique!... Dans son compte rendu du Salon de l'an dernier, M. Lagrange a proposé de le nommer l'ange de l'armée francaise; moins hardi, nous nous étions borné à dire, en 1863, que chacun de ses soldats devait avoir dans sa giberne un volume de Millevoye. La vérité est que M. Protais a assisté à la campagne de Crimée, et qu'il en a rapporté cette impression que, décidément, la guerre n'est pas gaie. Sans en savoir aussi long que lui, nous partageons son sentiment. M. Protais peint, d'un pinceau délicat et bien informé, les tristesses du champ de bataille. Dans l'un de ses tableaux, deux soldats mettent en terre leur camarade; dans l'autre, le

Retour au camp, on voit revenir les vainqueurs. Sauf un jeune officier qui s'exalte intérieurement au souvenir de la lutte et à la pensée d'une récompense entrevue, les victorieux de la journée ne paraissent pas beaucoup plus heureux que des vaincus. Harassés, blessés, l'esprit troublé de visions funèbres, ils marchent à pas lourds, soucieux de la pénible tâche qu'ils ont accomplie. Le tableau abonde en détails bien trouvés. En général, la peinture de M. Protais a une saveur morale toute moderne; elle dit que la guerre est folle, elle donne envie de se faire berger.

Comment peut-on être Siamois, s'écrierait un personnage du XVIIIe siècle devant le tableau de M. Gérôme? Nous ne nous chargerions pas de répondre à la question. A en juger par la peinture de M. Gérôme, dont le récit est d'ailleurs conforme au texte du *Moniteur*, les gens de Siam n'ont pas encore lu Ovide (*os sublime dedit*, etc...), et ils ignorent bien d'autres choses. Les ambassadeurs siamois arpentent donc, en se traînant sur les genoux et sur les mains, la longue galerie de Fontainebleau et ils se présentent, en cette humble posture, devant l'empereur entouré des grands personnages de la cour. Ce tableau, absolument dénué d'intérêt, était fort ennuyeux à peindre, et nous ne comprenons pas que M. Gérôme se soit chargé de ce fastidieux travail. Habile à étudier et à traduire le caractère divers des races, il a assez bien réussi à rendre les physionomies exotiques des Siamois et leurs costumes; mais toute la partie du tableau où se groupent l'empereur, l'impératrice, les dames de la maison impériale et les grands dignitaires de la couronne, est tout ce qu'il y a au monde de plus vide, de plus pâle, de plus mort. Pour donner un peu d'attrait au spectacle de cette froide cérémonie, ce n'eût pas été trop que la petillante gouache d'Eugène Lami ou le pinceau spirituel de William Frith. Mais les qualités de ces deux maîtres ne sont pas celles de M. Gérôme, et son tableau est glacé. — Il a fort bien réussi, au contraire, dans un sujet d'un autre genre, la *Prière*. Là est son talent, là est sa force. Le soir est venu; l'horizon se colore de teintes lilas, les minarets détachent sur le ciel tranquille leur fine silhouette : debout ou prosternés sur la terrasse d'une haute maison, des Turcs, l'œil perdu dans une vision extrahumaine, disent la prière du soir. L'œuvre est très-simple, très-sereine, un peu maigre d'exécution, mais marquée d'un bon caractère oriental et typique. Nous l'avons déjà dit, et nous le redisons encore, M. Gérôme, qui n'a ni un pinceau bien viril, ni une inspiration bien généreuse, est surtout appelé à réussir dans les choses de l'ethnographie.

Ainsi, et sans qu'il nous soit, dès à présent, permis de conclure, un



LA PRIÈRE, PAR M. GÉRÔME.

fait grave ressort avec évidence de l'examen des œuvres que nous avons passées en revue. Le Salon de 1865 ressemble à celui de l'an dernier, il annonce ce que sera celui de l'an prochain. L'évolution commencée se continue ; la peinture religieuse, réfugiée dans les églises, devient d'heure en heure moins émue et moins significative; elle récite une leçon dès longtemps apprise; la formule demeure, l'âme s'en va. Un reste de chaleur anime encore les conteurs de fables; Vénus a gardé ses amoureux; mais l'idéal est malade; il est atteint du mal de l'archaïsme, qui amuse les curiosités de l'esprit et ne réchauffe point le cœur. Nos constantes études sur le passé, notre sens historique, de plus en plus éveillé, augmentent la difficulté, au lieu de la résoudre. De quel côté chercher le remède? S'il existe quelque part un artiste naïf, qu'il se hâte de prendre la parole. Notre applaudissement lui est promis.

II.

Nous avons déjà dit ce que nous pensons de la médaille d'honneur accordée à M. Cabanel; nous sommes encore à chercher les raisons qui ont pu motiver, de la part du jury, ce choix singulier ; mais nous ne voulons pas insister davantage, et nous aurions vraiment mauvaise grâce à ne pas reconnaître que, malgré sa médaille, M. Cabanel a exposé cette année un excellent portrait. Ce n'est pas celui de l'Empereur. Le portrait que nous aimons, celui qui prouve que M. Cabanel a dans son talent plus de ressources qu'on le dit d'ordinaire, c'est celui de Mme la vicomtesse de G. L'élégant modèle est debout dans une attitude charmante, parce qu'elle est naturelle et simple : sa robe, d'un violet très-doux, descend jusqu'au bas du cadre; un ruban de la même couleur joue dans ses cheveux ; une guimpe à petits plis ménage la transition entre les épaules nues et le velours de la robe; pas un collier, pas un bracelet, pas un bijou; une rose thé fleurissant au corsage, voilà tout. Le regard brille dans la demi-teinte, l'expression du visage est sereine avec une légère nuance de tristesse. Un fond neutre laisse toute leur valeur à la tête, aux épaules, aux bras nus. L'œuvre ainsi conçue a je ne sais quel parfum de jeunesse et d'intime poésie. M. Cabanel qui, — on l'a vu, il y a deux ans, dans sa *Vénus* trop rose, — ne possède pas toujours la distinction du ton, a trouvé cette fois sur sa palette — et sans doute le charmant modèle l'y a beaucoup aidé — des nuances d'une finesse extrême, des transparences d'une rare délicatesse. Ce portrait contient d'ailleurs quelque chose des élégances modernes et montre ce qu'il faudrait chercher.

Malgré tout ce qu'on a pu dire, il y a dans le costume des Parisiennes, dans leur coiffure, dans leur beauté, ou tout au moins dans la grâce qui leur en tient lieu, mille choses enchantées, mille détails ravissants qui devraient passionner le pinceau curieux de nos peintres. Je me suis demandé souvent ce que Van Dyck ou, sans monter si haut, le charmant Gainsborough auraient pensé des costumes de la femme d'aujourd'hui, et je ne doute pas qu'ils en auraient compris, l'un et l'autre, la haute saveur et l'étrange séduction. Des peintres qui, pour leur malheur et pour le nôtre, n'ont jamais eu qu'une imparfaite connaissance de leur art, les Winterhalter et les Dubuffe, avaient deviné qu'on pouvait tirer un grand parti de la grâce moderne; mais la force leur a manqué, et d'ailleurs l'idéal qui, en matière de modes, change tous les matins, n'est déjà plus celui qui les a inspirés. Où sont les chiffons, où sont les sourires d'antan? Et c'est précisément parce que ces jolies choses passent vite, qu'il faudrait, pour une heure, les arrêter en leur vol léger et en fixer sur la toile le fuyant souvenir. L'homme, dit le poëte, disparaît « sans laisser même son ombre sur le mur. » Bien que cela soit douloureux, on peut, à la rigueur, s'en consoler; mais il serait trop amer de penser que les femmes ne doivent pas laisser dans l'histoire une trace plus durable. Gardons à ceux qui nous suivront un témoignage de leur grâce victorieuse, et faisons en sorte qu'on sache demain et dans cent ans ce qu'étaient celles que nous avons aimées.

Nous ne nous demanderons pas si M. Cabanel est le portraitiste longtemps souhaité, qui doit, à cet égard, donner satisfaction à nos rêves; mais il est manifeste que, dans le portrait de Mme la vicomtesse de G., l'habile artiste a fait un pas heureux vers cette grâce moderne qui attend encore son historien ou son poëte. Nous devons donc lui tenir compte de cette œuvre si distinguée et si fine. Par bien des raisons, M. Cabanel nous paraît avoir moins réussi dans le portrait de l'Empereur. Et, tout d'abord, son parti pris est très-discutable. Pour représenter un personnage historique de cette importance, deux moyens sont offerts au peintre, deux moyens qui ne se concilient pas, et qui impliquent la nécessité d'un choix. Il faut peindre ou le souverain ou l'homme. Dans le premier cas, l'œuvre doit être une œuvre d'apparat et de style; elle admet, elle exige le concours du symbole, la couronne et la pourpre, et le sceptre et le manteau, et l'exagération de l'apothéose. On a quelquefois peint les rois de cette façon; mais je déclare que ces portraits sont difficiles, non-seulement à faire, mais à accepter, surtout en un temps où le sentiment public s'est quelque peu écarté de la notion monarchique telle que l'entendait Louis XIV. Sans sortir du Salon d'honneur, il y a à l'ex-

position un portrait de la reine d'Espagne tenant une boule. Qu'est-ce que peut être cette boule, disent les gens naïfs, et ils ont bien raison, car ce symbolisme a vieilli, et bientôt il ne sera plus compris que par les archéologues. Reste donc l'autre système, celui qui consiste à représenter le souverain dans l'accent moderne de sa personnalité intime: là aussi, il y a place pour le caractère, pour le style, pour la pensée. La lettre de la souveraineté peut être absente, mais son esprit peut et doit se manifester hautement. M. Cabanel, et c'est là sa faute, n'a pris ni l'un ni l'autre de ces deux partis. L'Empereur est debout dans un des appartements des Tuileries : il porte l'habit noir, la culotte courte, costume sévère qu'égayent la blancheur du gilet et la note rouge du cordon de la légion d'honneur. Sa main droite — une main fort mal dessinée, par parenthèse — est posée sur la hanche, et le geste, avouons-le, est dépourvu de toute noblesse; la main gauche s'appuie sur une table où l'on voit briller la couronne et la main de justice. Au second plan, le manteau impérial négligemment jeté sur un fauteuil ; au fond, les perspectives fuyantes d'une galerie somptueusement dorée.

M. Cabanel, qui sait fort bien son métier, a naturellement fait paraître beaucoup de talent dans l'exécution de ce portrait : la tête est fine, ressemblante, et bien modelée dans une douce lumière; il y a une grande justesse d'observation dans le rapport des diverses parties du corps les unes avec les autres: mais les mains, je l'ai dit, sont particulièrement malheureuses, et l'attitude générale manque absolument de dignité et de style. D'autre part, l'intimité du sentiment familier et la recherche du caractère héroïque s'emmêlent dans ce portrait, d'une façon qui déroute un peu l'esprit; si l'Empereur est en habit noir, comme un simple mortel, pourquoi cette couronne qui a l'air d'un objet d'art, d'une curiosité pure apportée du musée des souverains? si les insignes de la dignité impériale doivent être pris au sérieux, pourquoi le manteau semé d'hermine est-il jeté au hasard sur un fauteuil comme un pardessus dont on se débarrasse en rentrant chez soi? Il n'y a dans ce portrait, qui n'est ni tout à fait familier ni tout à fait solennel, aucun lien entre la réalité et le symbole, entre l'homme et le souverain. — L'effigie définitive de l'Empereur reste donc encore à tenter.

Parmi les portraits de personnages officiels ou célèbres qu'on a groupés dans le grand Salon, nous ne trouvons guère à citer que celui de M. Devinck par M. Robert-Fleury, et celui de M. Lefebvre-Duruflé, par M. Gigoux. Des qualités d'arrangement et de modelé recommandent cette peinture, qui est malheureusement conçue dans une gamme décolorée et trop discrète.

M. Vidal, qui expose le portrait d'une charmante femme, peut se faire le même reproche. Il a eu peur de la couleur, et il a diminué chez son modèle, très-bien posé d'ailleurs, le rayonnement de la vie en fleur. M. Jalabert, Mme Browne, n'ont pas cette prudence et s'attaquent plus franchement aux difficultés des colorations rosées. Le peintre belge M. de Winne qui, depuis deux ou trois ans, nous a montré de si bons portraits, est tombé cette fois dans la manière; ses tons perdent leur franchise, ses carnations perdent leur éclat. Mais une effigie véritablement vivante et lumineuse est celle de M. de R., lieutenant-colonel dans l'armée autrichienne, par M. Rodakowski. Pour colorer cet excellent portrait, l'artiste polonais a retrouvé le pinceau ferme et hardi qui lui servit jadis lorsqu'il peignit celui de sa mère, un de nos meilleurs souvenirs du Salon de 1853.

Il n'entrait pas dans nos visées de parler longuement du portrait de Proud'hon, par M. Courbet. Nous avons été de ceux qui, à l'heure où le maître peintre d'Ornans était fort mal mené par la critique et plus encore par le public, ont jugé à propos de le louer pour les qualités très-réelles qui se mêlaient à ses défauts. Nous pensions alors, et nous croyons encore, que l'auteur de l'*Enterrement*, de la *Fileuse*, de la *Curée*, du *Combat de Cerfs* et de tant de vigoureux paysages franc-comtois était un vrai peintre, et nous l'avons suivi, avec une constante sympathie, dans ses tentatives inégalement heureuses. M. Courbet nous a trahi : il y a quatre ans, ayant à rendre compte dans la *Gazette* de l'exposition de la Société des amis des arts de Lyon, nous eûmes le regret d'avoir à parler d'un portrait de femme, envoyé par M. Courbet, et vraiment peu digne de son passé. C'était le commencement de la maladie qui a débilité ce talent si vigoureux et si sain aux premières heures du début. Depuis lors, le mal n'a fait que s'accroître, et le portrait de Proud'hon et de sa famille, le paysage qui l'accompagne provoquent chez nous des désenchantements amers. M. Courbet faisait autrefois de la peinture discutable, mais solide, accentuée, virile; il fait aujourd'hui de l'art triste, ou pour mieux dire, de l'art ennuyé. En regardant de très-près le portrait de Proud'hon, on remarque que la tête est bien modelée dans les tons gris, que la main est dessinée avec soin; mais Mme Proud'hon est tout à fait chimérique; les enfants qui jouent aux pieds de leur mère ne valent guère mieux, et l'ensemble de l'œuvre atteste dans la manière de l'auteur une décoloration, un affadissement, qui menacent de prendre des proportions inquiétantes. Hélas! pourquoi perd-on son talent? Comment l'anémie succède-t-elle à la santé? Par quels sentiers inconnus descend-on du *Cid* à l'*Agésilas?* Il paraît que ces décadences amusent beaucoup les gens d'esprit. Nous en rirons moins volontiers. Voir tomber un homme

à la mer, ce n'est pas un spectacle absolument gai : sentir qu'on ne peut lui tendre une main amie et le ramener au rivage, c'est une émotion qui n'a rien de doux.

III.

Je ne voudrais pas contrister les peintres d'histoire, les peintres religieux, les conteurs de légendes et de mythologies, mais je serais presque tenté de leur dire qu'il y a au Salon un simple tableau de genre qui a autant de caractère et de style que leurs récits les plus dramatiques, que leurs inventions les plus savantes. Ce tableau, c'est la *Fin de la Journée*, par M. Breton : ce n'est point une œuvre compliquée, et il n'est pas besoin d'avoir fait ses humanités pour la comprendre. Mais ces humbles spectacles de la vie rustique ont parfois une sérénité qui ressemble à de la grandeur. M. Breton, dont le talent nous est cher et qui, par un privilége heureux, a toujours mérité son succès, excelle à peindre ces scènes tranquilles et presque augustes du travail en plein air. En mêlant beaucoup de poésie à beaucoup de réalité, il arrive à des résultats qui sont la fête du regard et la joie du cœur, et pourtant il ne sort pas de l'humble monde des travailleurs agrestes, et les campagnes du Pas-de-Calais sont tout son horizon. Les faneuses ont achevé leur journée; l'une d'elles, debout et appuyée sur son râteau « regarde vaguement quelque part ; » elle domine de sa fière silhouette le groupe de ses compagnes qui se préparent à quitter la prairie, pendant qu'assise sur les gerbes entassées, l'une d'elles allaite son enfant. Le ciel s'empourpre des dernières rougeurs du soleil couché, et la lumière, déjà moins colorée, s'étend avec douceur sur la plaine agrandie. La journée a été chaude, et il semble que de tièdes effluves baignent encore la campagne. L'effet est tellement juste, les valeurs, à peine sensibles, d'ombre et de clair sont si délicatement notées, qu'on se sent devant ce tableau la respiration plus libre et qu'on croit aspirer dans l'air les fraîches odeurs du foin coupé. Les figures, sûrement et grandement dessinées, ont une sorte de mâle élégance et un charme sévère; elles sont faites pour le paysage, et le paysage est fait pour elles. Tout est harmonie et sérénité dans ce tableau, et la *Fin de la Journée* est peut-être, parmi les œuvres que M. Breton nous a montrées jusqu'à présent, la plus complète et, dans son calme apparent, la plus émue.

Les autres tableaux de genre devant lesquels la foule s'arrête au Salon appartiennent, on le devine, à une tout autre inspiration. Ce sont des



Jules Breton pinxt — Léon Flameng del. et sculp

LA FIN DE LA JOURNÉE



FRAGMENT DE LA RÉPÉTITION GÉNÉRALE

Par M. Schloesser.

anecdotes gaiement contées, des souvenirs de voyages, des scènes de la comédie familière, des aventures de cape et d'épée, des réalités, des mensonges, la vie en un mot, et bien d'autres choses encore. Par où commencer ? Par où finir? Évidemment, si le talent doit venir d'abord, M. Fromentin conserve le droit de prendre le premier la parole. On a trouvé — et l'on est volontiers un peu sévère pour ceux qui ont eu de grands succès — que l'habile artiste n'avait pas complétement réussi dans ses *Voleurs de nuit.* La scène pourrait, en effet, avoir plus de grandeur; il ne paraît pas que le peintre ait exprimé d'une façon tout à fait heureuse

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,

et qui protége, dans l'ombre, ses Arabes en maraude. A bien étudier ce tableau, il semble qu'en ce travail, difficile pour tous et nouveau pour lui, qui consiste à représenter la nuit, M. Fromentin a un peu fatigué et tourmenté son œuvre, qui a perdu ainsi de sa limpidité et de son mystère. Mais nous aimons que le peintre tente ainsi des choses nouvelles et déclare la guerre à l'impossible. M. Fromentin est à la fois le poëte et le peintre du Sahara. Sa *Chasse au héron,* plus conforme à sa manière habituelle, est un charmant tableau. Le ciel est un peu compliqué; mais on ne peut que louer les cavaliers du premier plan, les chevaux, les chiens, les faucons, et cet heureux parti pris qui fait chanter les tons rouges sur les tons gris, les brun foncé sur les brun clair. M. Fromentin, un peu mince parfois dans l'exécution, demeure un de nos coloristes les plus raffinés.

Une tardive médaille a récompensé le zèle de M. Dehodencq, l'auteur d'un important tableau : la *Fête juive au Maroc.* Pour s'attaquer, après Delacroix, à ces beaux sujets, il faut quelque audace. M. Dehodencq n'en a jamais manqué. Le public, paraît-il, le connaît à peine : on a oublié les scènes espagnoles qu'il peignait jadis avec tant d'éclat et de vigueur. On a eu tort; pour nous, nous avons loué M. Dehodencq à ses débuts, et il a été une de nos espérances. Il ne les a pas complétement réalisées : son pinceau s'amollit un peu; il n'a plus dans sa *Fête juive,* dans ses *Bohémiens andalous* ce jeu loyal des colorations opposées, cet heureux échantillonnage de noirs, de blancs et de rouges qui jadis nous plaisait tant. Il y reviendra sans doute. La médaille qui lui a été accordée par le jury récompense bien plus ses travaux passés que son œuvre présente.

M. Guillaumet, qui n'est encore qu'un nouveau venu, est un orientaliste plein de séve. Ce sont d'excellents tableaux, des tableaux vive-



LE JOUR DES ROIS EN ALSACE, PAR M. BRION.

ment accentués et bien noyés dans la lumière que le *Marché arabe* et le *Soir dans le Sahara*. M. Guillaumet — qui voudra le croire? — a concouru jadis pour le prix de paysage historique. Il a oublié en Algérie tout ce qu'il avait appris à l'ancienne école des Beaux-Arts, et il a bien fait. Sans être robuste, M. Huguet devient de plus en plus spirituel. M. Gustave Boulanger renonce, et nous lui en faisons notre compliment sincère, à ces sujets néo-grecs où l'avait entraîné l'exemple de M. Gérôme, et où il était si sec et si froid. L'Algérie lui réussit davantage; mais nous ne pensons pas qu'il ait encore acquis une notion exacte de la couleur et de ses problèmes : dans le tableau intitulé *Djeïd et Rahia*, la note est un peu criante.

M. Knaus nous manque cette année; mais l'école de Düsseldorf, récemment augmentée de M. Benjamin Vautier, qui est Suisse, et dans une certaine mesure, de M. Jernberg, qui est Suédois, est presque au complet. Nous avons M. Dieffenbach et sa *Fête de Noël*, M. Carl Lasch et son *Médecin de village*, M. Anker et son *Conseil communal*, et beaucoup d'autres maîtres fort goûtés de l'autre côté du Rhin. Il n'est pas absolument sûr que leurs peintures, tour à tour sentimentales ou ironiques, soient le dernier mot de l'art; mais M. Vautier, dont le nom est nouveau pour nous, montre une certaine finesse d'observation dans ses *Paysans du Wurtemberg*. Le sentiment de la comédie est dans ce groupe qui paraît occupé d'une grosse affaire, car il s'agit pour les uns de vendre très-cher, pour les autres d'acheter au meilleur marché possible une bicoque ou un lopin de terre. C'est à qui y mettra le plus de finesse et de ruse; mais il me semble que l'esprit de lucre enlaidit un peu ces bons Wurtembergeois, et je me demande, non sans terreur, ce que deviendrait la peinture de M. Vautier à côté d'un tableau de maître Wilkie.

On peut rattacher à la même école M. Carl Schloesser, l'auteur de l'*Arbre de Noël* et de la *Répétition générale* : nous donnons un fragment de la dernière de ces deux compositions. On aimera cette trinité naïve d'auditeurs bénévoles qui assistent, le plus sérieusement du monde, à la tentative de concert dont le village doit s'étonner dimanche prochain. M. Schloesser, qui est un Allemand de Paris, excelle à grouper dans des attitudes vraies ses paysans des bords du Rhin; ses intentions sont tout à fait spirituelles, mais sa peinture est un peu débile; il lui faudrait plus de parti pris dans le jeu des colorations, plus de hardiesse dans la combinaison des clairs et des ombres, et aussi un peu plus de largeur et de décision dans le maniement du pinceau.

Nous reproduisons aussi, pour l'édification de nos lecteurs, le *Jour*

des Rois en Alsace, par M. Brion. Selon l'antique usage du pays, trois enfants se sont plus ou moins déguisés, et, la tête ceinte d'une couronne de papier doré, ils viennent, dans toute la joie de leur âme, se montrer à la famille enchantée. M. Brion nous a habitués à de fort bons tableaux, et nul n'a oublié le *Repas de noce* et les *Pèlerins de Sainte-Odile.* L'œuvre nouvelle de l'habile peintre est moins agréable au point de vue de la couleur; mais l'effet de lumière est très-juste dans sa transparence, et les costumes des paysans, comme les détails de leur mobilier, sont traités avec une spirituelle largeur.

Et puisque l'occasion se présente de quereller M. Reynaud, saisissons-la. M. Reynaud, on s'en souvient, est l'auteur d'un charmant tableau qui nous fut pour la première fois montré à l'exposition de Lyon en 1861, et qui représentait deux jeunes filles des Abruzzes marchant sous le ciel bleu en se donnant la main, et en jetant dans l'air le refrain d'une chanson joyeusement scandée. C'était une peinture franche et sincère; le vif accent de la nature y était. A le juger par ses tableaux de l'an passé et par ceux aussi qu'il expose aujourd'hui, M. Reynaud va faiblir. C'est s'arrêter trop tôt, c'est commencer à redescendre la colline avant d'en avoir atteint le sommet. L'*Image* et les *Paysans des Abruzzes* n'ont pas cette forte saveur italienne que l'élève de Loubon avait jadis si bien comprise. Comme bien d'autres, M. Reynaud subit l'influence du temps qui passe et qui peu à peu décolore et amoindrit dans la mémoire le souvenir de la nature étudiée. Ces paysans dont il persiste à redire les chansons et les gestes, il aurait besoin de les revoir. Il devrait faire un nouveau voyage en Italie. Rien n'est si charmant, à l'heure qu'il est et à toutes les heures : la Méditerranée, nous écrit-on de là-bas, n'a jamais été plus radieuse et plus bleue; il nous arrive de Florence un bruit de fête qui nous trouble au fond du cœur. Si notre misère ne nous attachait pas au rivage, nous serions déjà parti.

PAUL MANTZ.

(La fin au prochain numéro.)

(La fin au prochain numéro.)



ÉTUDE

SUR

HENRY JANSSENS

PEINTRE FLAMAND DU XVII[e] SIÈCLE



ERTAINS artistes ont la fortune contraire, et bien qu'ils aient eu de la réputation pendant leur vie, il semble que la fatalité n'attendait que leur mort pour s'attacher à eux et effacer leurs noms si complétement, que leurs productions même sont attribuées à d'autres artistes. C'est la plus lamentable application du ***Sic vos non vobis***. Tel est le sort du peintre Janssens dont nous allons parler. Aussi, malgré le peu de documents que nous avons pu réunir, nous essayerons de faire revivre son nom au moyen de quelques-uns de ses tableaux.

Il paraît que Janssens était né à Anvers. A quelle époque ? Probablement entre 1620 et 1630, car il devait être dans toute la force et la maturité du talent lorsqu'il fit les tableaux que nous aurons à faire connaître.

Le nom de Janssens était très-commun à Anvers, et si l'on considère qu'il signifiait seulement *fils de Jean* [1], on ne sera plus surpris qu'Abraham Janssens, qui fut un grand peintre, même à côté de Rubens, ait em-

1. Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 3.

prunté soit à sa mère, soit au village d'où sa famille était originaire, le nom de *Van Nuyssen*, afin de se distinguer de ses nombreux contemporains.

Quel était le prénom de Janssens? L'initiale *H* qui précède constamment son nom dans sa signature, l'indique sans le faire connaître, en sorte que l'on est réduit à des conjectures et qu'on peut à sa volonté porter sa préférence sur l'un des nombreux prénoms qui commencent par un H, sans que personne ait le droit d'y contredire. Seulement, si l'on parcourt la liste des artistes appartenant à l'école flamande, on ne trouve qu'un Hubert van Eyck et qu'un Hugues van der Goes, mais au contraire une foule de peintres portant le prénom d'Henry, tels que van Balen, de Bles, van der Borght, van Cleef, de Clercq, Andriessens, Roos, Fehling, Herregouts, etc. [1] Il serait assurément téméraire d'en conclure que Janssens avait le prénom d'Henry, et pourtant peut-on s'empêcher de croire qu'un prénom aussi répandu dans la Flandre devait être le sien plutôt qu'un autre? Ce qui d'ailleurs nous y autorise, c'est que nous parlerons plus loin d'un graveur de la fin du XVI[e] siècle, nommé Henry Janssens, qui fut peut-être le père, l'oncle ou tout au moins le parrain de notre Janssens. Et puisque aucun document n'établit le contraire, nous prendrons la liberté de l'appeler Henry, ne fût-ce que pour le distinguer des autres Janssens qui ont tenu le pinceau.

Il est vrai qu'on peut nous reprocher d'avoir, dans notre nomenclature, omis comme à plaisir le dernier venu des Janssens, et peut-être le plus connu d'entre eux, celui-là même qui pouvait à son gré faire précéder sa signature d'un *H* ou d'un *V*, attendu qu'il s'appelait *Victor-Honoré*. Nous ne pouvions pourtant guère l'oublier, puisque c'est à son profit que les œuvres d'Henry Janssens ont été confisquées. M. Frédéric Villot, à qui les arts sont redevables de tant de savantes recherches et qui a le premier montré ce que devaient être les notices des musées, a été, à son insu, l'auteur de cette injustice, et comme il manquait de termes de comparaison et que, par un malheur inouï, aucune galerie publique de l'Europe, à l'exception de celle du Louvre, ne renferme de tableaux de H. Janssens, il a attribué à Victor-Honoré Janssens le seul tableau qui, n'étant pas de lui, pouvait faire connaître son rival [2]. Cette attribution a été si généralement acceptée que personne ne l'a plus contredite, ni M. Paul Mantz, ce biographe et ce critique d'art d'un goût si sûr et si

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles.* — Descamps, *la Vie des peintres*, etc. — Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux*, etc. Passim.

2. *Notice des tableaux du Musée impérial du Louvre.* Écoles allemande, flamande et hollandaise. P. 124.

exercé[1], ni M. Adolphe Siret[2], qui a consacré une partie de sa vie à réunir des documents sur les peintres de toutes les écoles, ni M. William Burger, ce chercheur intrépide, qui a redressé tant de fausses attributions et rendu tant de tableaux à leurs véritables auteurs.

Il nous faut donc établir qu'indépendamment des Janssens connus, il y en a un dont personne n'a parlé, ni Sandrart, ni Mensaërt, ni Descamps, ni Gault de Saint-Germain, ni Waagen, ni l'Histoire des peintres de toutes les écoles, ni Adolphe Siret, ni aucune notice d'aucun musée, et que ce peintre était un artiste de grand talent, très-digne assurément de figurer au milieu de l'école flamande. Nous ne nous dissimulons pas les difficultés de l'entreprise, puisque seul contre tous, ce n'est pas tant une opinion nouvelle qu'il nous faut apporter que des preuves incontestables, et qu'on peut nous objecter que s'il y avait eu plusieurs Janssens, il se serait certainement trouvé quelqu'un qui en eût parlé, de sorte que l'omission dont nous nous plaignons serait depuis longtemps réparée.

S'il y avait eu plusieurs Janssens? dit-on. Et qui peut en douter lorsqu'on prend la peine de parcourir la liste des peintres des écoles flamande et hollandaise?

Le premier en date n'est-il pas un Michel Janssens, de Bruges, qui florissait au milieu du XVI[e] siècle, puisqu'il fut reçu bourgeois d'Anvers en 1548?

Le second n'est-il pas cet Abraham Janssens, peintre d'histoire, né à Anvers vers la seconde moitié du XVI[e] siècle, qui, doué de talents remarquables, osa défier, le pinceau à la main, le grand coloriste d'Anvers, et qui signa souvent ses toiles Janssens van Nuyssen, ainsi que nous l'avons dit?

Le troisième fut Corneille Janssens le vieux, né à Amsterdam en 1590, qui exécuta à partir de 1618 de nombreux portraits en Angleterre et qui est connu sous le nom de Janssens van Keulen.

Le quatrième fut Abraham Janssens, fils de Janssens van Nuyssen, qui fut doyen de la confrérie des peintres d'Anvers en 1606.

Le cinquième fut Pierre Janssens, d'Amsterdam, peintre d'histoire en même temps que peintre sur verre et graveur.

Le sixième fut Corneille Janssens, fils de Corneille le vieux, qui se livra, comme son père, à la peinture des portraits et qui fit aussi des miniatures.

Le septième fut Daniel Janssens, né à Malines au commencement du

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Victor-Honoré Janssens.
2. *Dictionnaire des peintres*, p. 458.

XVIIe siècle, qui se rendit célèbre par son talent de peintre décorateur.

Le huitième fut Jean Janssens, né à Gand au XVIIe siècle, et qui a laissé dans les églises et le musée de sa ville natale de belles peintures religieuses.

Enfin le dernier venu est ce Victor-Honoré Janssens, sur lequel nous devons nous étendre afin de le distinguer de cet autre Janssens dont les biographes ne parlent pas et dont nous voulons parler, qui était né à Anvers, et qui était peut-être le fils d'un des Janssens que nous venons de citer. A moins cependant qu'il n'eût pour père un H. Janssens, graveur, dont parle Christ dans la table des monogrammes du cabinet de M. Valois, et Brulliot dans son *Dictionnaire des monogrammes*, et qui signait ses planches : ***Janssens H.*** ou ***H. Janss.***, ou seulement ***H. J.*** Il paraît qu'il est l'auteur d'une suite de petites estampes ovales qui représentent les vertus et autres figures allégoriques portant pour titres : ***Concordia, Charitas, Fortitudo, Pietas, Veritas, Prudentia*** et ***Sapientia,*** ce qui sent assurément son XVIe siècle. Gandellini le nomme Henry Janssens, et il pense qu'il doit avoir aussi gravé des ornements d'orfévrerie. Enfin, le même nom se voit encore sur de petits sujets de l'histoire sainte, dont quelques-uns portent l'adresse de Visscher[1]. Malheureusement ce ne sont là que des conjectures, et quelque plausibles qu'elles puissent paraître, surtout relativement au prénom de Janssens, comme nous n'avons découvert aucun document établissant sa filiation, nous nous contentons de donner cette indication sans autrement y insister.

Commençons donc par savoir quel fut Victor-Honoré Janssens, et, à l'aide de ses œuvres qui sont nombreuses et connues, essayons de caractériser son genre et la nature de son talent.

Mensaërt, qui ne se distingue ni par un esprit bien impartial ni par une bien saine critique lorsqu'il s'agit de certains peintres de l'école flamande, a pu cependant, dans son livre du *Peintre amateur*, parler de Victor Janssens avec quelque certitude, parce qu'il l'avait beaucoup connu dans la seconde moitié de sa vie, et qu'il lui devait tout ce qu'il savait en peinture.

Il paraît, suivant lui, que Victor-Honoré Janssens était né à Bruxelles en 1664, et que son père, qui était tailleur, émerveillé des heureuses dispositions de son fils pour la peinture, l'avait placé chez Volders, *peintre renommé pour l'histoire et le portrait*. Après un apprentissage, qui n'avait pas duré moins de huit années, Janssens avait été recommandé au

1. F. Brulliot, *Dict. des Monogrammes*, 1re partie, p. 296. — 2e partie, p. 152. — 3e partie, p. 76.

duc de Holstein qui se l'était attaché aux appointements de 400 florins par an, puis qui avait comblé ses vœux d'artiste en lui donnant les moyens d'aller en Italie étudier les grands maîtres. « Lorsque Janssens était arrivé à Rome, dit excellemment M. Paul Mantz, l'école italienne n'était plus que l'ombre d'elle-même. Les décorateurs triomphaient; la mode saluait dans leurs audaces ces pinceaux rapides qui savaient en quelques jours couvrir de souriantes allégories les plafonds et les murailles d'un palais. Le jeune Flamand fut pris au cœur par les gaietés de cet art facile, et ayant fait la connaissance d'un peintre hollandais assez célèbre alors, Pierre Molyn dit *Tempesta*, il travailla avec lui, cessant ainsi d'être Flamand auprès d'un maître qui depuis longtemps avait oublié qu'il était Hollandais[1]. » Tels furent le maître et les études de Janssens en Italie, et nous allons voir qu'il demeura fidèle à ses commencements.

Après quelques années consacrées à l'apprentissage de l'art facile, Victor Janssens reprit le chemin de Bruxelles et il y était en 1718, dans le temps que Mariette y demeurait. « C'était lui, dit Mariette, qui faisait les tableaux pour les tapisseries, qu'exécutaient les sieurs de Vos et L. Leyniers, et il y représentait presque toujours des sujets tirés de l'histoire profane ou de la Fable. Je lui ai trouvé du génie, un pinceau un peu lourd, des effets de lumière assez ordinaires et rien de piquant dans sa manière de dessiner; avec cela ce n'est pas un peintre méprisable. Il a passé presque toute sa vie à Bruxelles, et l'on voit nombre de ses ouvrages dans les églises du Brabant.... Ce qu'il a fait de plus considérable est le plafond de la grande salle de l'hôtel de ville à Bruxelles, appelée la chambre des états. Il y a représenté l'assemblée des dieux[2]. » M. Paul Mantz que nous aimons à citer, complète ainsi l'indication de Mariette : « ce plafond qui fut payé à Janssens six mille florins, existe encore, et, on peut le dire hardiment, c'est le chef-d'œuvre de Janssens. Cette vaste peinture, où l'on voit les dieux de la fable antique siéger au milieu de l'Olympe, est conçue dans un goût décoratif qui fait songer aux œuvres analogues que certains maîtres français venaient d'achever à Versailles; *mais il ne reste plus, dans cette grande machine, la moindre trace du génie flamand*[3] ». Rien n'est plus juste que cette appréciation, et nous nous rappelons qu'en nous trouvant à Bruxelles en face de cette immense com-

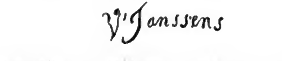
1. Paul Mantz, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Victor-Honoré Janssens.

2. Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 4.

3. Paul Mantz, *Histoire des peintres*, Victor Janssens, p. 4.

position, nous avions demandé à notre guide le nom du peintre qui l'avait exécutée. Notre étonnement fut grand devant sa réponse, car nous aussi, n'y trouvions aucune trace du génie flamand. Ne l'oublions donc pas, l'effacement en soi du génie de sa nation, tel est le caractère le plus saillant du talent de Victor Janssens, et nous allons voir qu'il ne s'en est jamais relevé.

Les églises et les palais de Bruxelles furent tour à tour décorés par son pinceau, et son exécution était si rapide qu'un tableau succédait à un autre au moment où on le croyait encore occupé aux préparatifs du premier; malheureusement cette facilité nuisait singulièrement à la perfection de ses travaux, et de même que Mariette trouvait « son pinceau un peu lourd et ses effets de lumière assez ordinaires, » Descamps convenait que dans ses *grands ouvrages sa couleur était crue et sentait trop la palette*. Mais ce qui, suivant lui, rachetait ces défauts, c'était sa manière de peindre l'histoire. Il paraît qu'à Rome, Victor Janssens s'était laissé charmer par les tableaux de l'Albane et qu'il avait pris ce maître pour guide afin de *traiter l'histoire en petit*. Qu'est-ce donc que cette manière de peindre l'histoire? Si l'on entend par là abréger les études, remplacer la vérité par le parti pris, la grandeur par les détails, le style par la manière, Victor Janssens y a excellé plus qu'un autre, en cela fidèle à cette époque de système historique où les Grecs et les Romains ressemblaient si bien aux Français et parlaient si parfaitement leur langage, que *l'homme aux rubans verts* pouvait à son gré figurer Achille ou Britannicus. C'est dans cet esprit que Victor Janssens avait composé plusieurs suites de tableaux empruntés les uns à l'*Iliade* et les autres à l'*Énéide*. Le musée de Bruxelles, indépendamment *d'une apparition de la Vierge à saint Bruno* et d'un *saint Charles Borromée priant pour obtenir la cessation de la peste*, en possède deux : *Didon faisant bâtir Carthage*, et le *Présage du destin de Lavinia*. Chacune de ces toiles



SIGNATURE DU PRÉSAGE DU DESTIN DE LAVINIA.

n'a que 38 centimètres de hauteur sur 58 centimètres de largeur[1]. Le musée de Caen en a une autre un peu plus grande, qui représente *Énée instruit de l'assassinat de Polydore*. Il paraît que, malgré les éloges de Descamps, ces peintures sont aussi faibles d'exécution que de pensée,

1. *Catalogue du Musée royal de Belgique*, par M. Édouard Fétis, p. 317 et suiv.

que c'est bien de l'histoire traitée en petit, ou pour mieux dire « de l'antiquité comprise à la façon de Coypel et de Mme Dacier[1] : » *le pinceau un peu lourd* de Mariette s'y retrouve, ainsi que *l'absence de piquant dans la manière de dessiner,* et surtout ces vivacités de couleurs passant toutes crues de la palette sur la toile. Voici donc le genre de Victor Janssens bien accusé, il a cessé d'être Flamand pour devenir Italien, et qui pis est, Italien de la décadence, et il est partout le même, c'est-à-dire peintre-décorateur dans ses petits comme dans ses grands tableaux; il n'y a de changé que les dimensions.

S'il en est ainsi, comment donc Victor Janssens aurait-il pu devenir plus alerte et plus léger dans les tableaux de genre qu'aucun biographe, ni Mariette lui-même toujours si bien informé, n'indique qu'il ait jamais faits? M. Frédéric Villot s'est laissé entraîner par la similitude du nom et par cet *H* initial qui, suivant lui, n'était que l'abréviation d'Honoré, et comme il n'avait sous les yeux ni les tableaux de Victor Janssens, ni aucun autre tableau d'Henry Janssens, il a attribué à un même maître des œuvres assurément très-différentes de genre et d'exécution. Puis M. Paul Mantz est venu appuyer cette erreur. Mais tout en répétant l'attribution du livret du Louvre, il a laissé voir qu'un doute avait traversé son esprit, car il n'a pu s'empêcher de dire son étonnement de cette *manière claire et égayée* qu'il ne connaissait pas à Victor Janssens. La sûreté de son coup d'œil avait éveillé sa défiance, et tout en ne contredisant pas M. Frédéric Villot, il a pris soin de caractériser en quelques traits d'une grande justesse la distinction qui existe entre les deux Janssens, l'un nommé Victor que nous connaissons maintenant, et l'autre nommé Henry que nous allons faire connaître.

Mais avant d'aller plus loin, disons, d'après Mariette, que Victor-Honoré Janssens mourut à Bruxelles en 1736, âgé de 72 ans, laissant deux fils, l'un nommé Jean Janssens, qui peignait assez bien le portrait et qui n'a pas beaucoup survécu à son père, l'autre nommé Laurent, qui peignait le paysage et l'architecture dans les tableaux que faisait le père.

Le Musée du Louvre, avons-nous dit, possède un tableau d'Henry Janssens, attribué par erreur à Victor Janssens. Peu de personnes ont été à même de le remarquer, car il était placé assez haut dans la salle provisoire qui faisait suite au Musée des Souverains. Ce tableau sur toile a 58 centimètres de hauteur sur 83 centimètres de largeur. Il renferme 17 figures de 20 centimètres de haut, et représente ce qu'au siècle dernier on était convenu d'appeler *une conversation.* Il se nomme *la Main*

1. Paul Mantz, *loc. cit.*, p. 4.

chaude[1]. Au pied d'une riche colonnade élevée dans un jardin, se terminant à droite par une niche ornée d'une statue de Vénus accompagnée de l'amour, une élégante compagnie se livre aux plaisirs du monde. On cause, on rit, on fait de la musique, la main chaude égaye les plus jeunes tandis que dans le fond deux femmes jouent aux dames et se laissent volontiers conseiller par de galants cavaliers. Les costumes sont ceux du milieu du XVII[e] siècle et la plupart des femmes ont les robes et portent les cheveux frisés à la Sévigné. Tout cela est vivant, spirituel, et peint dans une gamme très-claire. Aussi M. Paul Mantz, après l'avoir dépeint, ajoute-t-il : « les figures sont bien groupées, la coloration est lumineuse et gaie, et ce petit tableau vaut mieux que bien des œuvres prétentieuses de Janssens[2]. » Assurément, puisqu'il n'est pas de Victor Janssens, ainsi que nous l'allons démontrer.

Ce tableau est, en effet, signé à gauche sur la base du piédestal, *H. Janssens fecit*[3], mais, à ce qu'il paraît, sans date. L'écriture est très-régulière, hardiment tracée, et les caractères ne manquent pas d'élégance. Or, les trois tableaux du musée de Bruxelles, dont nous avons parlé, sont également signés, et M. Édouard Fétis nous a donné, dans son excellent *Catalogue du Musée royal de Belgique*, les *fac-simile* des signatures, et comme le prénom adopté par Victor-Honoré Janssens était *Victor* et non *Honoré*, il a signé, conformément à son habitude, *V. Janssens*[4], et non pas *H.* Janssens. Les trois signatures, quoique de dates différentes, sont

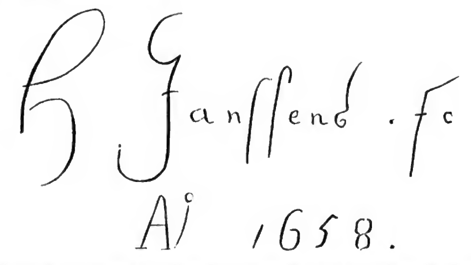
V. Janssens. fct.

parfaitement identiques; celle du *Saint Charles Borromée* est plus grande que les deux autres ; les *J* sont les mêmes partout et ne ressemblent aucunement, pas plus que les *S*, ni pour la forme ni pour la grandeur, aux *J* et aux *S* de la signature du tableau du Louvre, en sorte que, de même que l'on peut dire que les tableaux du musée de Bruxelles et celui du Louvre sont tout à fait dissemblables, le pinceau qui traçait des signatures aussi différentes n'était pas tenu par la même main. Victor Janssens ne saurait donc être pris pour Henry Janssens.

1. *Notice des tableaux du Musée du Louvre*, 2[e] partie, p. 125.
2. *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Victor-Honoré Janssens, p. 4.
3. *Notice des tableaux du Musée du Louvre*, loc. cit.
4. *Catalogue du Musée royal de Belgique*, p. 318 et 319. — Voir la planche 1[re].

Nous pourrions nous arrêter ici puisque la preuve est faite ; cependant, malgré l'évidence qui ressort de la comparaison des tableaux et des signatures de Bruxelles et de Paris, nous allons pousser plus avant au moyen du tableau provenant de la collection de M. Malfait, de Lille, qui, après avoir traversé l'hôtel Drouot au mois de décembre 1864, est retourné à Lille dans la belle collection de M. Leleux, où il se trouve aujourd'hui. Ce magnifique tableau, qui mesure 1 mètre 14 centimètres de hauteur sur 1 mètre 68 centimètres de largeur, représente *Un bal à la cour*. Il renferme plus de cinquante personnages qui ont 43 centimètres de hauteur au premier plan. Sur une large terrasse, à dalles symétriques, qui donne sur un jardin, est une estrade surmontée d'un baldaquin sous lequel sont assis un jeune homme et une jeune femme, en l'honneur de laquelle la fête paraît être donnée. Autour d'eux sont assises, de chaque côté de l'estrade et en hémicycle, un grand nombre de dames. Au milieu dansent un jeune seigneur et une dame. Sur la gauche, à une certaine hauteur, sur une terrasse plus élevée que la scène, on voit dix musiciens avec des violons et des violoncelles. A côté de l'estrade est un palais dont l'entrée est décorée de cariatides.

Le costume des personnages est, comme dans le tableau de *la Main chaude* du Louvre, celui du temps de la Fronde ou des premières années du règne de Louis XIV. Les femmes sont presque toutes coiffées à la Sévigné ou à la Montespan. Elles portent sur leurs corsages de larges dentelles ou guipures, travaillées avec un soin extrême, et l'artiste en a si bien reproduit le dessin qu'il serait facile avec une loupe d'en reconstituer tous les détails. Une dizaine de dames portent de ces longs gants qui avancent sur le bras. La plupart des figures d'hommes et de femmes doivent être des portraits.



Enfin il est, comme le tableau du Louvre, signé à gauche *H. Janssens fecit*. L'*H* est largement bouclé, le *J* est barré et surmonté d'un trait ar-



LE TRICTRAC,

Tableau de H. Janssens. (Collection de M. Le Brun Dalbanne.)

rondi jeté avec hardiesse, les deux *SS* sont allongées et dépassent de beaucoup en haut et en bas le corps de la signature; l'*S* finale a dans la forme quelque chose de gothique, de même que l'*f* et le *c* de *fecit*. Mais ce qui ajoute un singulier intérêt à cette signature, c'est qu'elle est accompagnée au-dessous du mot *Anno*, écrit en abrégé *A°*, et de la date 1658.

Voilà donc qui est décisif, et il n'est plus possible de confondre Henry Janssens avec Victor Janssens, puisque le premier datait un de ses tableaux de l'année 1658, tandis que le second ne venait au monde qu'en 1664. Nous nous en doutions bien, et M. Paul Mantz aussi, en étudiant *la Main chaude* du Louvre, car celui-là seul *entrait dans le vif des mœurs de son temps*, qui pouvait peindre la société telle qu'il la voyait en 1658, et les costumes n'étaient plus les mêmes à la fin du XVIIe siècle.

Ajoutons que, comme les signatures de la *Main chaude* et du *Bal à la cour* sont identiques, nous avons le droit de faire bénéficier le tableau du Louvre de la date de celui de Lille, et d'en conclure que ces deux tableaux ont été exécutés vers la même époque, attendu que les sujets sont analogues et les costumes les mêmes. Au milieu des nombreuses divergences de l'art et de la variété des sujets, Henry Janssens s'était contenté de portraire ses contemporains et d'être le peintre des fêtes de son temps.

Et comme si ce n'était pas assez du tableau de Lille pour donner à Henry Janssens sa physionomie toute particulière de peintre du grand monde et lui rendre deux tableaux qui lui appartiennent, il se trouve que nous-même nous possédons deux tableaux sur toile de 84 centimètres de hauteur sur 1 mètre 20 centimètres de largeur également signés et datés.

Le premier, que nous intitulons *le Trictrac* ou *le Repas*, car les deux scènes s'y coudoient, renferme vingt-cinq personnages de 33 centimètres de hauteur. En voici la description :

Sur une belle terrasse, en avant d'un palais dont on aperçoit à droite l'escalier et le péristyle, une table se trouve mise, mais tout indique que le dîner est fini. A l'un des bouts de la table, dont la nappe à moitié relevée laisse voir le tapis. sont trois personnages qui portent leur attention sur une partie de trictrac. Une dame debout semble réfléchir avant de jouer. Le cavalier assis en face d'elle va parler dès que le jeu sera arrêté, tandis qu'un vieillard à longue barbe concentre son attention sur le coup de dés.

A droite des joueurs et à l'autre bout de la table, où se voient encore quelques plats et des cristaux, cinq personnes conversent ensemble. Un personnage debout près de la table, en riche costume de velours noir, sur lequel se détache le collier de la Toison d'or, paraît s'intéresser

aux gentillesses d'un jeune enfant qui est appuyé contre les genoux d'une dame qui tourne le dos au spectateur. Un cavalier vêtu de brun cause avec une dame assise à côté de lui et qui, tout en l'écoutant, promène négligemment ses doigts sur une guitare pour en tirer des accords.

Autour de la table et dans le fond il y a plusieurs groupes de cavaliers et de dames circulant; à gauche, de grands jardins terminés par des collines boisées et un bel horizon lointain.

Ce tableau est signé à gauche sur un piédestal en tout semblable à celui de la *Main chaude* du Louvre : ***H. Janssens, fecit A° 1659***, et

H. Janssens fecit. A°. 1659

j'ajoute immédiatement que la signature est la reproduction fidèle, quoique en plus petit, de la signature du *Bal à la cour*, de M. Leleux.

Enfin le second de nos tableaux, que nous appelons également la *Main chaude*, va compléter, de la façon la plus irrécusable, la preuve que la *Main chaude* du Louvre est de Henry Janssens, et qu'en attribuant ce tableau à Victor Janssens, on a dépouillé le premier pour enrichir le second d'une œuvre qui ne saurait à aucun titre lui appartenir.

Sur une vaste terrasse, symétriquement pavée de marbre, qui se déploie devant un palais dont on voit à droite les balcons, les fenêtres et l'entrée, sont trois groupes distincts se livrant à des plaisirs différents.

A droite, une dame assise, avertit de son pied mignon un cavalier assis à côté d'elle, qu'il ne remarque pas le poulet qu'elle veut lui remettre et dont on entrevoit la forme carrée sous sa jupe de gaze. Un autre cavalier s'est aperçu du manége, son regard l'indique : aussi le premier s'efforce-t-il, avec un visible embarras, de soutenir la conversation. Un peu plus loin, une dame assise, cache la tête d'un homme sur ses genoux, il a la main sur *le* dos, c'est le patient : un personnage vêtu de noir, à demi caché par une belle brune qui tient devant elle un jeune enfant, se dispose à frapper la main chaude, mais il est arrêté par une grosse rieuse, qui tient son soulier dont elle va se servir pour donner le change. Le même vieillard à barbe blanche du *Trictrac*, se trouve à côté, et d'un signe engage la cacheuse à ne pas empêcher cette petite ruse de guerre.

En avant, un jeune seigneur et une jeune fille en robe de satin blanc dansent un menuet.

Au-dessus, à droite, sur une terrasse beaucoup plus élevée, se trou-

vent un grand nombre de personnages causant, riant, se livrant aux plaisirs de la table, et dans le fond quatre violons et une contre-basse jouant l'air du menuet. Seulement le chef d'orchestre, que toutes ces fêtes ennuie, dort profondément et l'un des violons s'apprête à vider un rouge-bord, qu'un domestique lui présente, et que la contre-basse regarde d'un œil d'envie.

Au fond, plusieurs groupes très-animés; immenses jardins s'étendant à perte de vue.

Ce tableau est signé au bas d'un piédestal, à gauche : ***H. Janssens fecit A° 1660.***

H. Janssens fecit. A°. 1660

Une première remarque à faire, c'est que de même que les trois signatures de Victor Janssens sont entièrement conformes sur les tableaux de Bruxelles, les quatre signatures des tableaux du Louvre, de Lille et de Troyes sont identiques et composées des mêmes caractères accompagnés des mêmes traits particuliers.

Mais il y a plus, comme on a pu le voir par la description des deux derniers tableaux, celui du Louvre, qui réunissait deux scènes différentes, s'est en quelque sorte dédoublé, et de même que la partie de dames de la *Main chaude* du Louvre est devenue le sujet principal d'un nouveau tableau de Henri Janssens, daté de 1659, la scène de la main chaude a été reprise par lui pour en faire le motif principal d'une nouvelle toile datée de 1660, avec des compléments et un entourage dignes des personnages que Janssens était chargé de représenter.

Ainsi le cavalier et la dame du premier plan, qui causent, dans le tableau du Louvre, sont devenus, en 1660, le cavalier et la jeune fille qui dansent un menuet; toutefois la mise en scène de la main chaude est restée la même dans le nouveau tableau; la tête du patient est pareillement cachée dans un fin tablier de mousseline, et sa pose identique des deux côtés. Quant à la charmante femme qui reçoit la tête sur ses genoux, elle fait le même geste dans l'un et l'autre tableau, et elle a devant elle une femme debout derrière laquelle se dissimule à moitié un cavalier vêtu de noir. Seulement en 1660, Henry Janssens a remplacé l'homme à rabat et à perruque, qui se dispose à frapper la main chaude, par une grosse femme épanouie par le rire qui lève sa mule et semble dire : attrape, mon ami, et devine si tu peux.

Il n'est pas douteux que les principaux personnages des deux tableaux ne soient, comme dans *le Bal à la cour*, des portraits. Seulement ce qui leur donne une véritable importance, c'est que dans *le Trictrac*, dont l'ordonnance, l'arrangement, quelques accessoires et deux personnages surtout, rappellent le célèbre tableau de l'*Enfant prodigue* de David Téniers, qui porte la date de 1644, le cavalier debout près de la table, en costume de velours noir, décoré de l'ordre de la Toison d'or représente Don Juan d'Autriche, ce fils naturel de Philippe IV d'Espagne qui succéda, en 1656, à l'archiduc Léopold-Guillaume dans le gouvernement des Pays-Bas et devint le protecteur de tous les artistes. Enfin, le personnage assis dans le même tableau à côté de la femme à la guitare, n'est autre que David Téniers lui-même, qui méritait bien de figurer à la cour de ce Don Juan qui fut quelque temps son élève et demeura toujours son ami. Ces deux tableaux représentent donc vraisemblablement les principaux personnages de la cour de Don Juan d'Autriche; et Henry Janssens avait été chargé de les peindre deux ans après l'arrivée du nouveau gouverneur des Pays-Bas.

Au surplus, ces tableaux de Henry Janssens ont été, ici même, appréciés avec tant de netteté par un maître dont nous sommes habitué à reconnaître la parfaite compétence dans les diverses branches de l'art, que nous ne résistons pas au plaisir de la citation. Aussi bien, elle montrera, que M. Alfred Darcel qui n'avait pas lu les signatures, les avait pour ainsi dire devinées. Il disait, dans son excellent article intitulé : *Troyes et ses expositions d'art :* « Passant sans transition du XVe au XVIIe siècle, nous trouvons deux tableaux très-importants et d'une facture très-franche, que leur propriétaire attribue à Gonzalès Coques. Ces deux tableaux datés l'un de 1659 et l'autre de 1660, représentent de galantes assemblées de seigneurs et de belles dames jouant ou dansant sur les terrasses d'un palais de marbre en avant de jardins aux longues perspectives. Au ton argentin de la couleur, à l'aspect général de la composition et de l'architecture, à la façon d'habiller les femmes en jupes collées au corps par-dessus une robe à long corsage relevée, nous avons cru trouver une plus grande ressemblance avec le tableau d'Isaac Van Nickelle du Musée du Louvre, qu'avec le seul Gonzalès Coques que nous connaissions, qui est celui de la vente Patureau. D'une exécution beaucoup plus serrée et d'un ton beaucoup plus soutenu, ce tableau, il est vrai, passait pour être le chef-d'œuvre du peintre. Nous devons dire qu'*Une famille*, conservée au Musée de Nantes, n'est pas sans analogie avec les deux tableaux de M. Le Brun-Dalbanne qui sont certainement d'un homme de talent, quel qu'il soit[1]. »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVII, p. 342.

Henri Janssens n'a pas dû produire un grand nombre de tableaux. Et si l'on a remarqué que trois de ceux que nous avons décrits portent des dates qui se suivent d'année en année, on admettra facilement qu'un artiste qui consacrait un pareil temps à chacun de ses tableaux ne pouvait pas les multiplier beaucoup. D'ailleurs quels sont les événements qui ont marqué son existence? A quel âge a-t-il commencé à peindre? Combien de temps a-t-il vécu? Toutes questions qu'au milieu du silence des biographes nous sommes dans l'impossibilité de résoudre.

Henry Janssens méritait cependant mieux qu'un pareil oubli, car il est plein de séve et d'originalité. Ce qui brille en ses tableaux, c'est la vérité et je ne sais quelle désinvolture élégante qui exprime admirablement les mœurs et les plaisirs du grand monde. On voit, en les regardant, que Henry Janssens vivait au milieu de ses personnages et que c'est sur le vif qu'il les a copiés. Il a de plus l'esprit et la clarté, et l'on s'étonnerait qu'un pur Flamand ait su réunir ces deux qualités toutes françaises si l'on ne savait que le maître d'où il procède les possédait au degré le plus éminent. Nous avons dit l'esprit, parce que toutes les scènes que représentent ses jolis tableaux décèlent la finesse et l'observation et qu'une pointe de malice voltige toujours à leur surface et les égaye. La mimique de ses figures est aussi juste que bien rendue, tous les groupes s'enchaînent, sans jamais se nuire, ni rompre l'unité. C'est même par leur variété que Janssens a exprimé si fidèlement le mouvement et la vie des salons. Ses tableaux se laissent lire dans toutes leurs parties, même les plus lointaines, et ces jeunes seigneurs, qui causent avec de belles dames, dansent, jouent, rient ou les embrassent, sont si vrais qu'en les regardant on finit par croire qu'on est mêlé à leurs plaisirs.

Henry Janssens devait plaire principalement aux femmes, car nul plus que lui n'a excellé à les peindre telles qu'elles sont dans le monde, et surtout telles qu'elles veulent être. Il les fait toutes jolies et n'oublie de leurs ajustements ni un ruban, ni une dentelle, ni une fleur, ni une pierrerie. Leurs robes sont drapées ou s'étalent de la belle manière, et elles ont tous les plis et tous les agréments voulus par la mode, cette reine fantasque si fidèlement obéie. Disons pourtant que si c'est vrai comme portraits de l'époque, c'est peut-être trop vrai, et que l'on aimerait moins d'exactitude parfois et le trait un peu plus flottant et indéterminé; il semble que le pays de l'idéal soit derrière. Un peu d'abandon ne nuit jamais, Watteau en est la preuve, et certains personnages de Henry Janssens gagneraient beaucoup à ne pas faire voir qu'ils savent qu'on va les regarder. David Téniers a évité ce défaut dans son tableau de *l'Enfant prodigue*, et tout en restant fidèle aux costumes de l'époque, il a su

très-habilement ôter à ses figures ce que la mode pouvait leur donner de trop apprêté.

Ces réserves faites, disons que Henry Janssens manquerait à l'art flamand s'il ne fût arrivé. La gaieté populaire et les grosses joies de *la Kermesse* avaient eu dans Breughel et surtout dans Téniers leurs peintres fidèles. On voit bien apparaître çà et là, dans un coin de quelques-uns des tableaux de David Téniers, des grandes dames et des seigneurs qui viennent honorer des fêtes qui ne leur sont pas destinées. Ils y sont toujours sérieux et graves, comme gens qui ne se sentent pas chez eux et qui assistent à des plaisirs auxquels ils ne sauraient se mêler. Ils s'amusaient pourtant, eux aussi, et ils avaient leurs fêtes; mais c'était leur peintre qui devait le dire. David Téniers aurait pu l'être, lui qui avait si spirituellement représenté sa propre noce[1]. On y voyait plus de vingt personnages de distinction dans un parc orné d'arbrisseaux en fleurs et de fontaines; Téniers et sa femme se dirigeaient vers leur château; un musicien pinçait de la guitare; des jeunes gens préparaient des fleurs et des fruits. C'était fin et c'était charmant. N'avait-il pas aussi représenté une soirée chez lui[2], avec des jeunes femmes et des cavaliers jouant aux cartes autour d'une table; un valet portant un flambeau et un autre présentant des rafraîchissements; et lui-même dans son salon, causant galamment avec une jeune dame à blonde chevelure? Le tableau de *l'Enfant prodigue* montre assez combien il eût réussi dans ce genre distingué. Puisque Téniers l'avait voulu, Henry Janssens a ramassé le pinceau par lui dédaigné, et il a su nous faire voir ce grand monde, qui, après une promenade à la fête du village voisin, est rentré au milieu de ses jardins si correctement alignés. Le voici bien tel qu'il est chez lui, sur ses terrasses et dans ses palais. On cause à petit bruit, on rit sans éclats de voix, on mange et on boit du bout des lèvres, on danse discrètement : c'est le monde des salons, et il n'a pas changé. L'art flamand est donc au complet maintenant, et il a trouvé toutes ses formules.

Dans les églises, les tableaux de sainteté; dans les palais, les exubérantes mythologies; là-bas, sur ces gazons poudreux que les troupeaux ont abandonnés, ou dans ces cabarets noircis par l'éternelle fumée des pipes, au milieu des cruchons toujours vides et des tonneaux défoncés, tout le peuple de Téniers, s'agitant, chantant et dansant le lendemain ou la veille de la misère; puis là-haut, dans ces châteaux aux vieilles tourelles, sous ces hautes girouettes qui ne sont plus un signe de

1. Charles Blanc, *le Trésor de la curiosité*, t. II, p. 345.
2. *Ibid.*, p. 554.

puissance et qui ne servent désormais qu'à indiquer le vent, dans ces demeures princières, aux colonnes torses, aux péristyles dorés, aux longues terrasses de marbre, le grand monde avec son élégance native, ses grands airs et ses plaisirs compassés. Il ne manque plus rien au tableau. Nous avons toute la Flandre du XVIIe siècle, et, pour vivre au milieu d'elle, nous n'avons qu'à la regarder.

Henry Janssens appartient donc au groupe des peintres de mœurs, et il procède évidemment de Téniers, tout en gardant sa personnalité très-distincte. Il donne la main à François Du Chastel et à Gonzalès Coques, qui fut peut-être plus Hollandais que Flamand, et qui, malgré la rare perfection de ses portraits de famille, nous semble avoir eu moins de gaieté et d'esprit que lui. Janssens a beaucoup de noblesse dans ses compositions, et son dessin ne manque ni de correction, ni d'élégance, ni de souplesse. Sa couleur est excellente, sa touche très-franche, empâtée et spirituelle. Il a les tons argentins, la coloration limpide et claire de Téniers, et si son coup de pinceau est moins alerte et moins sûr, sa *légèreté d'outil* moins subtile, il s'entend aussi bien que lui aux perspectives, et son clair-obscur n'est pas plus que le sien alourdi. La lumière le pénètre[1]. Ses figures sont habilement agencées; malgré leur nombre, elles se groupent avec art et se meuvent sur ses toiles sans confusion. Toutes ses compositions sont piquantes, et il faut y regarder de près pour ne pas confondre ses tableaux avec les meilleurs de Gonzalès Coques[2]. Henry Janssens est donc de la famille de David Téniers, de Gonzalès Coques et de Du Chastel. Aussi n'est-ce pas le moindre éloge à faire de lui que de dire qu'il tient glorieusement sa place au milieu de ces peintres intimes qui se sont partagé le peuple flamand. A David Téniers, les fêtes populaires et les tabagies; mais à Gonzalès Coques, à Du Chastel et à Henry Janssens les portraits de famille, les assemblées élégantes et le monde des salons.

LE BRUN-DALBANNE.

1. M. Théodore Lejeune, dans son consciencieux ouvrage, *le Guide de l'amateur de tableaux*, en citant les *Scènes de la cour de Don Juan d'Autriche, le Trictrac, le Menuet*, a cru devoir ajouter : ces deux tableaux sont admirables d'éclat, de fraîcheur, de finesse et de transparence. Tome II, p. 392.

2. M. Charles Blanc, ce maître des maîtres, dans les choses de l'art, nous écrivait le 12 septembre 1860 : « Si vous faites faire des photographies de votre Lagrenée et de vos deux Gonzalès Coques, *je crois*, pensez à m'en réserver des épreuves. »



NOTES DE FAMILLE

RECUEILLIES

PAR ALBERT DURER[1]

TRADUITES DE L'ALLEMAND SUR LES PIÈCES ORIGINALES



Moi, Albert Durer le jeune, j'ai appris par les papiers que j'ai trouvés chez mon père, où il est né, comment il est venu à Nuremberg et comment il est mort saintement.

Que Dieu lui soit miséricordieux! *Amen!*

ANNÉE 1524.

Albert Durer le vieux est né dans le royaume de Hongrie, près de Jula, à 8 milles au-dessous de Wardein, dans un petit village appelé Eytas, où sa famille élevait des bœufs et des chevaux.

1. Dans ses excursions en Flandres, Albert Durer emportait toujours avec lui un album sur lequel il dessinait les personnages et les objets qui lui paraissaient intéressants. De cet album on possède encore un très-grand nombre de dessins, et dans notre travail sur Albert Durer, publié ici même, T. VI, p. 193, nous en avons déjà reproduit un : le portrait de Gaspar Sturm, dit Teutschland (Allemagne). Nous ne savions pas alors quel personnage était ce Gaspar Sturm; mais depuis, nous avons appris, par M. Chabouillet, qu'il fut le héraut d'armes qui assista à la prise du château de Sickin-

Mon grand-père se nommait Antony Durer; jeune encore, il vint habiter Jula et se mit en apprentissage chez un orfévre. Il épousa une jeune personne appelée Élisabeth dont il eut une fille, Catharina, et trois garçons. L'aîné, mon père, est aussi devenu un très-honnête et très-habile orfévre. Ladislas, le second, se fit sellier; il est le père de mon cousin Nicolas Durer qui demeure à Cologne et qu'on appelle Nicolas le Hongrois; il a appris le métier d'orfévre à Nuremberg chez mon père. Le troisième fils, Jean, eut la permission d'étudier; il fut ordonné prêtre et desservit pendant plus de trente ans la cure de Wardein.

Mon père, Albert Durer, est d'abord venu en Allemagne, puis il a séjourné assez longtemps dans les Pays-Bas, où il a vécu dans l'intimité des grands artistes, et définitivement il s'est fixé à Nuremberg, l'an 1454, à la Saint-Louis, le jour même que Philippe Pirckheimer avait choisi pour faire ses noces sur les remparts: on dansa longuement et allègrement sous les grands tilleuls.

Mon cher père entra chez Jérôme Haller qui est devenu depuis mon grand-père; il est resté à son service jusqu'en 1467. Alors il lui demanda la main de sa fille Barbara, une jeune personne jolie et éveillée, à peine âgée de quinze ans. Haller la lui accorda et les noces furent faites huit jours avant *viti*.

Il est bon de savoir que ma grand'mère maternelle était fille d'Oellinger de Weissenburg, et qu'elle s'appelait Cunégonde.

Du mariage de mon cher père et de ma chère mère sont nés les enfants dont les noms suivent :

Tout ce qu'on va lire maintenant, je l'ai copié mot à mot dans le livre de mon père.

I. — L'année 1468 après la naissance de Jésus-Christ, le jour de Sainte-Marguerite, ma femme Barbara accoucha de ma fille aînée. La vieille Marguerite de Weissenburg fut sa marraine; elle donna à l'enfant le nom de sa mère.

II. — *Item.* En 1470, à la Sainte-Marie du carême, vers deux heures du matin, ma femme accoucha d'un fils. Il fut tenu sur les fonts par Frédéric Roth de Bayreuth, qui l'appela Hans [1].

gen, et qu'il fut chargé de mener Luther à la diète de Worms. (Voir la vie de Luther, par Odin, T. VI, p. 207.

Le dessin qui accompagne cet article a été également detaché de l'Album des Flandres. Il représente un bourgeois d'Anvers dont le nom est reste pour nous indéchiffrable. Ce dessin fait partie, de nos jours, de la très-riche collection de M. Ambroise-Firmin Didot. (*Note du Directeur.*)

1. Jean.



III. — *Item.* L'année 1471, à six heures du soir, un vendredi de la croix (la semaine avant la Pentecôte), le jour de Sainte-Prudence, un autre fils nous arriva. Son parrain Antoine Koberger[1] le nomma Albert, pour m'être agréable.

IV. — *Item.* En 1472, vers trois heures du matin, à la Saint-Félix, ma femme me donna un quatrième enfant. Il se nomma Sebald, comme son parrain, Sebald Hotzle.

V. — *Item.* En 1473, le jour de Saint-Ruppert, à six heures, Barbara accoucha d'un cinquième enfant que son parrain, Hans Schreiner de Laufer Thor, appela Jérôme, comme mon beau-père.

VI. — *Item.* L'année 1474, à la Saint-Domitien, vers sept heures, ma femme me donna mon sixième enfant. Son parrain Ulric Mank, l'orfévre, le nomma Antoine.

VII. — *Item.* En 1476, à la Saint-Sébastien, vers une heure, Barbara me fit cadeau d'une fille. Sa marraine, demoiselle Agnès Bayrin, lui donna son nom.

VIII. — *Item.* A une heure de là ma femme accoucha, au milieu de douleurs intolérables, d'une seconde fille que l'on crut devoir baptiser immédiatement. On lui donna le nom de Marguerite.

IX. — *Item.* En 1477, le premier mercredi après la Saint-Louis, ma ménagère me donna encore une fille, qui s'appela Ursule comme sa marraine.

X. — *Item.* L'année 1478, à trois heures de la nuit, le lendemain de Saint-Pierre et Saint-Paul, Barbara accoucha d'un fils que son parrain, Hans Sterger, un ami de Sohmbachs, nomma Hans.

XI. — *Item.* En 1479, à trois heures du matin, à la Saint-Arnold, un dimanche, ma femme me fit présent d'une fille à qui Agnès Fritz-Fischer, sa marraine, donna son nom.

XII. — *Item.* L'année 1481, à une heure, le jour de Saint-Pierre, Barbara mit au monde notre douzième enfant, — un garçon. — Nicolas, le commis de Josse Haller, fut son parrain et l'appela Pierre.

XIII. — *Item.* En 1482, à quatre heures du matin, le mardi avant la Saint-Barthelomé, ma femme accoucha d'un enfant du sexe féminin. — Sa marraine, Catherine, la fille de Brintwar, lui donna son nom.

XIV. — *Item.* En 1484, le jour de la Saint-Marc, à une heure après minuit, Barbara me donna mon quatorzième enfant; il s'appelle André, parce que son parrain André Stromayer a voulu lui donner son nom.

XV. — *Item.* L'année 1486, la veille de la Saint-Georges, à midi, ma

1. Célèbre imprimeur de Nuremberg.

femme accoucha d'un fils; Sebald de Lochheim fut son parrain et l'appela Sebald.

C'est le second de mes enfants qui porte ce nom.

XVI. — *Item.* En 1488, le vendredi avant l'Ascension, à midi, Barbara mit au monde une fille, à qui sa marraine, la femme de Bernard Walter, donna le nom de Christine, qu'elle portait elle-même.

XVII. — *Item.* L'année 1490, le dimanche du Carnaval, à deux heures après minuit, ma femme donna le jour à un enfant du sexe masculin; M. George, le digne vicaire de Saint-Sebald, fut son parrain et l'appela Hans.

C'est le troisième de mes enfants qui porte ce nom.

XVIII. — *Item.* En 1492, le jour de la Saint-Cyriac, à deux heures avant le soir, Barbara me donna mon dix-huitième et dernier enfant. M. Charles d'Oehsenfurt, son parrain, l'appela Charles.

A l'heure qu'il est, presque tous ces frères et sœurs, enfants de mon cher père, sont morts, les uns tout jeunes, les autres un peu plus tard. Trois d'entre nous ont survécu et vivront tant qu'il plaira à Dieu. — C'est mon frère André[1], mon frère Jean[2], et moi, Albert.

Albert Durer le vieux a passé sa vie au milieu des plus grandes privations et des plus rudes labeurs. Pour nourrir sa femme et élever ses enfants, il n'avait pas d'autres ressources que le travail de ses mains. Aussi n'a-t-il jamais été bien riche. — Mais comme il eut le courage de supporter honorablement et chrétiennement l'adversité, il fut loué et estimé de tous ceux qui l'ont connu. Il fut un homme patient, pieux et doux; plein de bienveillance pour tout le monde et très-reconnaissant envers Dieu, malgré sa misère. Il fuyait les plaisirs, n'aimait pas la société et parlait fort peu.

Mon cher père avait grand soin de ses enfants, qu'il élevait d'une façon très-convenable, afin qu'ils fussent agréables à Dieu et aux hommes; il nous recommandait sans cesse d'honorer le souverain créateur de toutes choses et de vivre honnêtement avec notre prochain.

Il nous aimait tous, mais il avait principalement de l'affection pour moi. Voyant que j'étais studieux, il me laissa aller à l'école; quand je sus lire et écrire, il me fit rester à la maison et m'apprit l'état d'orfévre. Je travaillai bientôt très-convenablement. Cependant, mon inclination me portait vers la peinture; je m'en expliquai avec mon père, qui me reçut d'abord fort mal; il regrettait le temps que j'avais perdu à apprendre

1. Celui-ci a survécu à Albert, et fut son héritier.

2. Jean fut peintre du Roi de Pologne.

l'état d'orfévre; il céda néanmoins à mes instances, et l'année 1486, le jour de la Saint-André, il me plaça pour trois ans comme apprenti chez un grand peintre, nommé Michel Wohlgemuth[1].

Pendant ces trois ans, Dieu me donna un grand courage; aussi mes progrès furent rapides, — mais j'eus beaucoup à souffrir de mes condisciples, qui auraient voulu en savoir plus que moi en travaillant moins.

Quand mon apprentissage fut terminé, mon père me fit voyager; je restai absent jusqu'au jour où il lui plut de me rappeler. En 1490, après Pâques, je partis de nouveau, et je revins en 1494. Quand je fus à la maison depuis quelques jours, Hans Frey proposa à mon père de me donner sa fille Agnès, avec une dot de 200 florins; — il accepta, et les noces furent faites le lundi avant la Sainte-Marguerite de la même année.

Peu de temps après mon mariage, mon père tomba malade d'une dyssenterie, contre laquelle personne ne put rien. — Voyant approcher son heure dernière, il se résigna, me recommanda ma mère, et nous supplia de continuer à vivre en honnêtes gens; il reçut les saints sacrements et mourut en vrai chrétien, en 1502, la veille de la Saint-Matthieu, vers minuit, comme je l'ai déjà écrit longuement dans un autre livre. Dieu veuille avoir son âme! Je pris mon frère Hans chez moi, et nous mîmes André en pension.

Deux ans après la mort de mon père, je pris aussi ma mère avec moi, car elle n'avait plus rien. En 1513, elle tomba subitement malade.

Sa maladie dura une année entière, et elle fut mourante du premier au dernier jour, le 17 mai 1514, deux heures avant la nuit; après avoir été administrée, elle succomba.

J'ai prié Dieu de l'avoir en sa sainte garde.

En 1521, le dimanche avant la Saint-Barthélemy, dix-huitième jour du mois d'août, ma chère belle-mère se mit au lit, et le 29 septembre, à neuf heures de la nuit, elle mourut pieusement.

En 1523, à la fête de la Présentation, de grand matin, est mort, après avoir reçu les saints sacrements, mon honoré beau-père Hans Frey, qui a été malade près de six longues années, et qui a aussi eu à essuyer de grandes adversités dans cette vie.

Dieu tout-puissant, sois lui miséricordieux!

CHARLES NARREY.

(*La suite prochainement.*)

1. Michel Wohlgemuth illustrait à cette époque la *Chronique de Nuremberg*, livre célèbre, qui fut imprimé, pour la première fois, en 1493, par le parrain d'Albert Durer, Antoine Koberger.

DE

QUELQUES ESTAMPES

MILANAISES

ATTRIBUÉES A CESARE DA SESTO



L'ÉCOLE milanaise n'eut pas, à proprement parler, de graveurs à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. La rareté extrême des pièces qu'on peut rattacher à cette école, l'impossibilité presque absolue d'en réunir quelques-unes dues à un même maître, font présumer que les élèves du Vinci attachèrent peu d'importance à cet art nouveau qui passionnait alors tant de peintres éminents de l'Italie, de l'Allemagne et des Pays-Bas. La gravure, à ses débuts, n'avait rien, en effet, qui pût séduire les disciples d'un maître qui a porté si haut la science du clair-obscur et du modelé, qui a mis tant de charme et de suavité dans ses figures. Si le travail rude et monotone des premières estampes italiennes suffisait pour rendre l'austérité d'un Mantegna ou la beauté un peu âpre d'un Botticelli, il était impuissant encore à traduire la grâce inexprimable des femmes du Vinci. Aussi, n'est-ce guère qu'à titre d'essai que Léonard et ses élèves paraissent avoir manié le burin. Des trois gravures qui ont été faites en Italie d'après la Cène, deux rendent assez bien la douceur des types du Vinci. D'autres attestent même une origine illustre : le *Profil d'une Jeune femme couronnée de feuillages;* plusieurs *Têtes de cheval;* une *Femme avec une grande natte de cheveux tressés pendante sur la poitrine;* une

Tête de femme de grandeur presque nature et surtout une superbe *Tête de guerrier*, couverte d'un casque avec un aigle sur la visière, sont dignes des peintres les plus en renom. Mais Léonard de Vinci, Luini, Melzi, Cesare da Cesto, Beltraffio, Lomazzo, Marco da Oggione et Lanino sont-ils bien vraiment les graveurs de ces pièces ou d'autres moins importantes que nous avons passées sous silence ? Personne ne peut le dire. Cependant, Passavant a fait mettre, aux cabinets de Paris et de Londres, le nom de Cesare de Sesto, au-dessous d'une *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Mais, non-seulement il a oublié, dans son livre du *Peintre-graveur*, de mentionner Cesare da Sesto, et de signaler cette pièce ; bien plus même, il a donné à Giulio Campagnola deux estampes : *La Biche* et *le Cerf*, qui ont été évidemment gravées par l'auteur de la *Décollation de Saint-Jean-Baptiste*.

Examinons les raisons au moyen desquelles on peut soutenir l'opinion de Passavant. Cesare da Sesto fut un des élèves du Vinci qui surent le mieux peindre les animaux avec une réalité saisissante[1] ; et, dans les estampes de l'auteur de la *Décollation*, on retrouve des lions, des chevaux, des ours, des biches et des cerfs, traduits avec une science d'observation qu'on rencontre rarement chez les Italiens. Il fut un des peintres qui s'assimilèrent si bien la manière du Vinci, qu'il semble parfois lui avoir emprunté ses compositions ; et nous connaissons, parmi les dessins du Louvre, un croquis de Léonard qui offre une scène parfaitement semblable à celle du *Combat d'animaux*. Des dissemblances notables s'y montrent cependant. Dans l'estampe : l'homme qui tient le bouclier est nu, tandis qu'il est vêtu dans le dessin, et il a une attitude si différente qu'on pourrait croire cette estampe l'œuvre d'un élève assez sûr de lui-même pour oser modifier sensiblement la pensée d'un grand maître. Mais cette audace, hâtons-nous de le dire, n'appartient pas au graveur, elle est le fait du Vinci qui a transformé sa figure dans une étude à la

1. « C'est ainsi, dit Lomazzo, que demandent à être représentés les chevaux ; il faut qu'ils hennissent, qu'ils frémissent et bondissent au son de la trompette ; qu'ils tremblent de crainte et d'effroi, lorsque le peintre a un semblable sujet à traiter. C'est ainsi que Cesare da Sesto a traduit merveilleusement, dans son saint Georges, l'effroi du cheval poussé au monstre, qui voudrait retirer de terre ses pieds et fuir l'horrible vue du dragon, mais que le saint contraint de rester jusqu'à la fin de sa magnanime entreprise. » De ce tableau, dit encore Lomazzo, j'ai un dessin mêlé à d'autres du Vinci. Le recueil de croquis de Léonard, que le Louvre a acquis, dans ces dernières années, de Vallardi, aurait-il donc appartenu à Lomazzo ? On serait bien tenté de le penser, puisqu'on y trouve, au milieu de dessins du Vinci et de ses élèves, un saint Georges de Cesare da Sesto.

sanguine suivie par le graveur, ainsi qu'on peut s'en assurer en feuilletant les cartons du British Museum.

De ce que les estampes du graveur milanais montrent des animaux que Cesare, à l'exemple du Vinci, aimait à introduire dans ses tableaux; de ce qu'une de ces estampes a été exécutée sur deux dessins de Léonard, peut-on conclure que Cesare da Sesto en soit l'auteur? Nous ne le pensons pas. Pour nous, l'artiste que Lomazzo propose constamment comme modèle pour le dessin, pour les attitudes et surtout pour l'art d'éclairer les tableaux; l'artiste aux conseils duquel Baldassare Peruzzi doit, au dire de Vasari, ses meilleures peintures; l'artiste enfin qui nous a légué les deux merveilleuses toiles du musée Brera n'est point l'auteur de ces pièces sans largeur dans la manière de voir la nature, sans fermeté dans l'interprétation et sans entente dans la distribution de la lumière.

Cependant ces estampes sont loin d'être sans mérite. On y trouve un goût accusé pour la nature et un sentiment exquis de la grâce qui trahissent un artiste distingué de l'école milanaise. Mais les soins apportés dans les détails les plus menus et la délicatesse extrême du travail, rapprochés du manque de largeur dans la conception comme dans la traduction de la pensée, nous feraient chercher l'artiste, non point parmi les peintres qui entouraient Léonard, mais parmi les orfévres.

Quoi qu'il en soit, ces estampes tiennent et tiendront toujours, dans les collections choisies, une place honorable pour leur charme, pour leur procédé tout particulier de gravure et comme étant les seules, jusqu'à ce jour, qui forment un œuvre dû à un artiste milanais, œuvre bien peu considérable, puisqu'il ne comprend que quatre pièces certaines et deux douteuses.

DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

(H. 210 mill. — Larg. 165 mill.)

Le bourreau a frappé, et le corps de saint Jean-Baptiste agenouillé s'affaise en inondant la terre de sang. Déjà, il remet son épée dans le fourreau tandis que Hérodiade, précédée de Salomé, emporte sur un plat la tête de saint Jean. La scène se passe en pleine campagne, sur le bord de la mer, à l'ombre d'un grand arbre qui s'élève sur la droite de l'estampe.

Cette pièce, singulière par sa composition, indique un artiste païen peu versé dans l'histoire des légendes chrétiennes. Le côté dramatique et religieux de cette grande scène ne l'a nullement frappé; il n'a trouvé, dans un pareil sujet, qu'un prétexte pour dessiner des attitudes élégantes.



DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Aussi, par une juste représaille, ne voyons-nous et n'admirons-nous, dans cette estampe, que le mouvement gracieux du bourreau remettant son épée dans le fourreau.

COMBAT D'ANIMAUX.

(Larg. 318 mill. — Haut. 225 mill.)

Devant un antre d'où sort un sanglier, cinq animaux se livrent un combat terrible. Sur le dos d'un lion, un dragon s'est abattu et déchire de sa gueule et de ses griffes le corps de son adversaire qui succomberait sous ses blessures si un ours et une licorne ne venaient à son secours. Une lionne accourt aussi, en rugissant, prendre part au combat, tandis qu'un homme nu, assis à gauche sur un tertre, décide la victoire en concentrant, sur un disque métallique, les rayons du soleil qu'il renvoie contre le dragon.

Cette pièce est-elle une allégorie morale ou politique? Devons-nous voir dans ce dragon un emblème de la force orgueilleuse, de la richesse impudente blessant les cœurs magnanimes, mais livrée à elle seule et écrasée sous les colères de tous? Devons-nous trouver dans cette estampe l'expression des ligues nombreuses qui divisèrent l'Italie au XV[e] et au XVI[e] siècles? Ou bien devons-nous considérer cette pièce comme un simple chapitre de l'histoire naturelle de ces temps. Le dragon représenterait-il le célèbre basilic auquel les anciens donnaient une grande puissance malfaisante, et attribuaient la faculté de tuer par son seul regard? A toutes ces questions, nous ne pouvons répondre. Bartsch a dit que cette pièce désignait la qualité du contre-poison, que l'on imputait autrefois à la corne de la licorne, et Robert Dumesnil a adopté cette explication, que nous nous permettrons de ranger parmi les douteuses.

Mais si cette pièce n'a rien à nous apprendre par son sujet, il n'en est pas de même au point de vue de l'art. La composition, avons-nous dit plus haut à la page 547, en appartient à Léonard de Vinci, qui nous en a laissé un charmant croquis conservé actuellement au Louvre. Dans ce croquis, l'homme est vêtu et présente une attitude fort différente que le graveur a prise également à Léonard, ainsi qu'en fait foi un second dessin à la sanguine du Vinci, que possède le British Museum. L'emploi de deux dessins de Léonard pour cette estampe ne doit-il pas faire chercher le graveur parmi les artistes qui approchèrent de très-près le grand maître? La tentation en est grande; mais cependant nous n'irons pas, sans preuve certaine, jusqu'à prononcer avec Passavant le nom de Cesare de Sesto. Ce que nous oserons affirmer, c'est que cette gravure n'est point de Jean Duvet, comme Bartsch et Robert Dumesnil l'ont avancé [1], c'est qu'elle

1. Bartsch, *Peintre graveur*, t. VII, n° 44. — Robert-Dumesnil. *le Peintre graveur français*, t. V, p. 30.

est due à un graveur milanais, à l'auteur de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Si, pour vérifier notre assertion, on compare les deux estampes, on y trouvera une manière de voir et de traduire la nature absolument semblable; on y verra les mêmes terrains parsemés de petits cailloux et plantés de fleurs délicatement exprimées.

BICHE COUCHÉE.

(Haut. 185 mill. — Larg. 140 mill.)

Une biche est représentée couchée au pied d'un arbre brisé et sur lequel s'agitent deux oiseaux effrayés par l'apparition d'un serpent. La mer qui borne l'horizon entoure de tous côtés l'îlot sur lequel se repose l'animal. Sur le premier plan, à droite, deux grenouilles se jouent au milieu de fleurs, tandis que, à gauche, deux oiseaux aquatiques nagent.

CERF BROUTANT.

(Haut. de l'extrémité de l'arbre au bas du terrain, 150 mill.)

Un cerf broute de grandes plantes tout en marchant vers la gauche. Derrière lui se voit un arbre brisé et dépouillé de feuilles.

Cette planche est restée inachevée : les fonds et les premiers plans ne sont même pas esquissés; le tronc de l'arbre est peu travaillé et les terrains ne sont que très-sommairement exprimés.

Passavant croit ces deux estampes gravées au maillet. Les terrains, dit-il encore, y sont traités dans le goût de la pièce où Giulio Campagnola a représenté un cerf attaché à un arbre, et par suite il les attribue à ce maître. Pour nous, qui avons pu comparer entre elles ces trois estampes, nous ne partageons point l'opinion de Passavant. Ces deux pièces n'ont point été exécutées au maillet, mais avec un burin entamant un métal fort doux. Le travail de l'outil et le goût du dessin diffèrent très-essentiellement de la manière de Giulio Campagnola; ils rappellent, sans permettre une hésitation dans l'attribution, le style du graveur de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* et du *Combat d'animaux*.

MÉDAILLE D'ADRIEN VI.

(Diamètre, 81 mill.)

FACE.

Adrien VI est vu de profil, la tête tournée à droite. Une chape, ornée de riches ornements et dont on ne voit que le collet, couvre ses épaules.

Dans un cercle qui encadre la tête on lit : ADRIAN ⁚⁚ ⁚⁚ ⁚[1] EXTUS PONTIFEX MAXIMVS.

1. Dans la seule épreuve que nous ayons vu de cette pièce, à la Bibliothèque impériale, il manque un morceau qui nous empêche de compléter l'inscription.

REVERS.

Sur un char traîné, vers la gauche, par quatre éléphants montés par saint Paul, saint Pierre, saint Jean et saint Marc, sont assises les trois personnes de la sainte Trinité soutenant une tablette sur laquelle est écrite :

IN ICI
PR PIO
ERAT.

Dans le cercle qui entoure la composition on lit : ETERNITAS SEV DIVINITAS OMNIA VINCIT. Dans le bas, en exergue, est gravée l'année 1524.

Ces deux pièces faites pour ou d'après une médaille d'Adrien VI (mort en 1523) que nous n'avons jamais pu trouver, ont été connues et décrites séparément par Robert Dumesnil dans l'œuvre de Jean Duvet, sous les numéros 11 et 62.

En retirant à Jean Duvet ces estampes, qui ne rappellent point son style, pour les donner à un artiste milanais, nous croyons rectifier une erreur. Nous n'affirmerons pas cependant qu'elles soient l'œuvre du graveur de la *Décollation de saint Jean-Baptiste.* Cette belle tête, admirablement construite, aux rides accentuées, à l'œil brillant et vif révèle un artiste plus fort que celui qui a tracé la tête de l'homme dans le *Combat d'animaux.* Toutefois, c'est encore des œuvres de ce maître que ces deux pièces se rapprochent le plus, tant par le procédé, qui est le même, que par le style, qui accuse un graveur milanais.

ÉMILE GALICHON.



L'EXPOSITION

DE LA

ROYAL ACADEMY

Londres, 15 mai 1865.

Quels que soient le présent et l'avenir de l'École anglaise, son passé suffit déjà à lui donner rang parmi les brillantes écoles de l'Europe. Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Romney, Laurence, Wilkie, Newton, Morland, Crome, Constable, Bonington, Turner, quelques autres encore sans doute, voilà une pléiade bien digne d'illustrer les galeries britanniques et qu'il est regrettable de ne pas rencontrer jusqu'ici dans les musées et les collections du continent. » C'est par ces lignes, que M. W. Bürger termine son Introduction dans l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles.* Rien n'est moins connu en France que l'histoire et les œuvres des artistes d'outre-Manche, et rien n'est plus digne de piquer la curiosité. Bien des préjugés seraient détruits, bien des points de vue exclusifs de critique seraient déplacés, plus d'un enseignement serait acquis cependant, si élèves, juges, public traversaient de temps à autre le détroit pour étudier quelles fortes œuvres a vu éclore, dans les arts, le génie anglais.

Très-respectueuse envers les artistes qu'elle rémunère largement, très-fière de leurs œuvres qui mettent constamment sous ses yeux le spectacle de sa beauté ou de sa grandeur, très-satisfaite de leur voir tra-

verser l'Europe en tous sens sans laisser entamer l'originalité native, l'Angleterre a de tout temps gardé jalousement ses artistes et leurs œuvres. Hier c'était une aristocratie intelligente et riche qui faisait multiplier ses portraits, les hauts faits de ses aïeux, les perspectives de ses parcs, la physionomie mobile de ces mers qui baignent ses comtés ou ses colonies. Aujourd'hui, une autre aristocratie, celle de l'argent, qui a Manchester pour capitale, couvre de paquets de banck-notes les scènes de mœurs ou d'intérieur. Jamais la peinture anglaise n'a donc pu pénétrer sur le continent et elle n'y pénétrera peut-être jamais, grâce à la robuste constitution des fortunes par la loi d'héritage. Le gouvernement français ou quelque très-riche particulier auraient seuls le pouvoir d'acquérir quelque morceau important dans les ventes. Il est navrant de songer que nous n'avons au Louvre qu'un pauvre petit Bonington, et que des maîtres tels que Hogarth dans la donnée philosophique, Reynolds et Gainsborough dans le portrait, Crome et Constable dans le paysage, Turner dans la haute fantaisie et dans les grandes scènes de la nature, n'y sont représentés par quoi que ce soit. Que la peinture italienne soit la pierre angulaire de l'enseignement, je l'accorde. Mais la comparaison aussi est un élément d'enseignement et le moment est venu d'élargir le programme par tous les moyens possibles. Si belles qu'elles soient — et l'école du XVIIIe siècle a trouvé en Angleterre des interprètes aussi fidèles qu'il y en avait en France pour l'école française — les quelques manières noires que possède le Cabinet des estampes ne suffisent point à nous rendre l'effet parlant des colorations, fin chez Hogarth, juste et brillant chez Gainsborough, poétique chez Reynolds, simple chez Crome, énergique chez Constable, varié et puissant chez Turner.

Il faut donc se résigner à faire comme Mahomet, à marcher vers la montagne. Aussi bien le voyage est charmant. Un jour déjà nous avons pris un sentier qui nous a conduit chez Seymour Haden. Un autre nous mènera aujourd'hui jusqu'au sein de la Royal Academy. Il reste la grande route. Un de nos amis la déblayera sans doute quelque jour. Les matériaux abondent pour la faire large et facile à tous : la National Gallery possède de beaux échantillons des principaux maîtres anglais; les galeries particulières, nombreuses et riches, s'ouvrent facilement pour les travailleurs sérieux; on a beaucoup gravé dans les bons maîtres, et enfin il y aurait peut-être une source de grand succès dans la seule traduction des livres intéressants publiés sur Reynolds par M. Tom Taylor, sur Constable, sur Wilkie et sa correspondance, etc.

« Trois degrés d'élévation du pôle, a dit Pascal, renversent toute la jurisprudence; un méridien décide de la vérité; les lois fondamen-

tales changent!... » Qui n'est tenté d'appliquer aux Académies la profonde ironie de cette pensée? Alors qu'en France Eugène Delacroix était mis à l'index et Troyon laissé dans l'oubli, l'Académie d'Amsterdam s'honorait de les accueillir l'un et l'autre. Pendant qu'ici un Académicien engage en vain ses illustres confrères « sans rien détruire et sans trop innover, à profiter des exemples du passé et à lui faire d'heureux emprunts[1], » de l'autre côté d'un détroit de quelques lieues, une Académie se tient en constante communication avec les jeunes artistes et avec la nation.

Par ses exhibitions, la Royal Academy fait acte d'existence et s'offre annuellement à la discussion. Elle demeure maîtresse chez elle et peut fermer ses portes à qui bon lui semble[2]. Par son institution des *Associates*, elle entre dans la vie publique. Personne en Angleterre ne songeant à se soustraire à la légitime pression de l'Opinion, chacun se montrant disposé à accepter la discussion sur le terrain même où il plaît à l'adversaire de la poser, on comprendra qu'il y a beaucoup plus de chances pour que l'Academy, tout en restant gardienne de ses traditions et jalouse de ses privilèges, s'infuse à chaque élection du sang nouveau dans les veines. Les *Associates* sont généralement désignés à son attention par des succès éclatants ou par des affirmations persistantes de systèmes. En s'attachant des hommes jeunes, éminents, populaires et qui pourraient devenir de redoutables dissidents, l'Academy, intelligente et politique en cela comme l'aristocratie des Pairs, évite de s'isoler, donne des gages de prudence, et se réserve cependant sa liberté d'allures. Entrer à l'Académie n'est point, comme cela s'est vu trop souvent dans d'autres pays, remporter une victoire bruyante ou passer par une porte trop facilement ouverte, c'est arriver légitimement à une position enviable et enviée. Cela n'exige ni palinodies, ni abandon de ses goûts, c'est d'ordinaire recevoir de ses émules ou de ses adversaires même une loyale marque d'estime.

Cela n'implique point non plus une idée de professorat. La Royal Academy distribue bien aux élèves, qui suivent ses cours, des leçons,

1. L. Vitet. L'*Académie royale de Peinture et sculpture. Étude historique.* Paris, 1861, pages 190 et suivantes.

2. Le jugement de l'Académie étant celui d'une association particulière n'entraîne point les mêmes inconvénients que chez nous, où, lorsque l'Institut formait seul le jury, on se trouvait académiquement et officiellement condamné. Les artistes repoussés, aquarellistes ou peintres à l'huile et même graveurs, organisent à quelques pas plus loin dans Pall-Mall, une contre-exhibition qui offre, avec une pointe en plus de gaîté, l'aspect de notre Salon des Refusés.

des conseils et des prix; elle a des professeurs de peinture, de sculpture, d'architecture, d'anatomie, de perspective; elle fait le soir des lectures d'Histoire et de Littérature anciennes, mais autant qu'une rapide étude me permet de conclure, son enseignement doit être fort libéral et ne doit point entraîner la transmission obligatoire des systèmes d'exécution. L'Anglais, très-avide d'éducation, — ses voyages sur le continent, son ardeur à suivre tous les cours, à entendre toutes les lectures, à lire toutes les revues, à visiter toutes les exhibitions le prouvent bien, — l'Anglais sait conserver vierge sa personnalité. Il regarde, il compare, il étudie, il médite, mais il met toutes ces notes dans un tiroir qu'il n'ouvre qu'aux jours où le besoin immédiat s'en fait sentir, et c'est à son propre génie qu'il demande toujours ses grandes inspirations. Shakespeare, à qui il faut toujours en revenir quand on parle de l'Angleterre, en est la preuve la plus éclatante : historiens anciens, dramaturges espagnols, philosophes français, Shakespeare avait tout lu; à Plutarque, à Montaigne, il a emprunté des morceaux entiers, mais il ne s'en est servi qu'à la façon des mosaïstes, qui insèrent dans leur tableau des fragments de marbres exotiques, rares et précieux, et il est resté la plus haute personnification des rudesses et des douceurs, de la fantaisie et du positivisme, qui font de l'individu anglais le plus inexplicable amalgame. D'ailleurs, la Royal Academy, à l'exemple de notre Académie des beaux-arts avant la Révolution, appelle à elle quiconque a un talent incontesté, sans distinction de genre. De même que l'on vit chez nous siégeant côte à côte, ou successivement, Le Moyne, peintre d'histoire, Francisque Millet, peintre de paysages, Watteau, peintre de fêtes galantes, Oudry, peintre d'animaux, Rosalba Cariera, « illustre pour le pastel, » dans la liste des académiciens anglais actuels, on trouve réunis des peintres d'histoire, de genre, de portraits, d'animaux. Cette circonstance, jointe à cette autre qu'il n'y a point en Angleterre d'art officiel, et que le gouvernement, lorsqu'il commande par hasard une fresque, prie simplement l'artiste d'interpréter à sa façon un trait biblique ou un épisode de l'histoire nationale, ces circonstances font que l'action de l'enseignement académique dans l'acception discutable du mot ne se fait guère sentir.

Cette exhibition est la quatre-vingt-dix-septième de la Royal Academy. Elle occupe six salles, dont le jour est en général excellent, sauf pour une, extrêmement petite, réservée aux gravures[1]. L'exhibition pa-

1. C'est également dans cette salle, *Octagon room*, qu'est déposé le livret portant le prix demandé par les artistes pour leurs œuvres. Un employé fournit à ce sujet tous les renseignements désirables.

ralyse donc une partie de l'aile droite du palais occupé par la National Gallery dans l'axe de la place Trafalgar. Les sculptures sont reléguées dans trois salles fort obscures, dans lesquelles on descend à gauche par l'escalier. Cet emménagement, celui surtout des sculptures, est tout à fait insuffisant. Il oblige à refuser toutes les grandes œuvres et à accrocher les tableaux jusqu'à un pied du sol. Il faut se mettre à genoux pour voir telle peinture; mais, du reste, les amateurs fervents se résignent à ce supplice avec une gravité touchante. Des interpellations ont été adressées récemment, dans le Parlement, à propos de la situation des beaux-arts en Angleterre. Parmi les mesures les plus urgentes, il faut noter la translation de certaines collections, qui encombrent contre toute raison le British-Museum, l'agrandissement du musée de South-Kensington, et l'appropriation d'un local pour la Royal Academy[1].

Le catalogue enregistre 1077 œuvres d'art. Il n'est arrêté qu'alors que les trois académiciens chargés du classement ont terminé leur travail. Il suit les tableaux par numéros d'ordre, en commençant par une des parois de la salle et en en faisant le tour. A la fin, une liste alphabétique groupe tous les numéros des envois d'un artiste, après son nom et son adresse. Il n'est point question de maître, ni d'atelier où l'on ait étudié. Les notices sont courtes en général, sauf les citations puisées dans les poëtes qui délassent de la sécheresse des titres.

L'aspect général de l'Exposition est profondément dissemblable de la nôtre : point de grandes toiles, le gouvernement ne commandant que des fresques dans quelques monuments publics; point de batailles, l'Anglais ayant une légitime horreur pour l'inutile spectacle du sang répandu; peu de tableaux religieux, les temples protestants ne les accueillant point; presque point de sujets mythologiques, la représentation de la figure humaine nue étant plutôt tolérée qu'encouragée par les mœurs. Les critiques qui ont tonné, chez nous, l'an dernier, contre l'étude du nu en France, auraient ici le prétexte d'une belle conversion. Outre que cette absence presque totale de l'aspect de l'être humain, mille fois varié dans la forme ou dans le ton, diminue incontestablement l'agrément supérieur des œuvres d'art, elle entraîne fatalement après soi un abaissement dans la science de l'exécution. Il faut

1. Ce manque de place entraîne un abus fort grave et contre lequel il nous appartient d'autant plus de protester qu'un de nos compatriotes en a été victime cette année. Certains ouvrages reçus ne sont point exposés *faute d'espace!* Ils en sont réduits à savourer solidairement l'honneur de moisir dans les greniers d'une Académie. Il faudrait au moins ajouter au livret un supplément pour indiquer les ouvrages exposés « à l'ombre. »

le dire, au point de vue de la science réelle, la moyenne des artistes français est plus forte, et de beaucoup, que la moyenne des artistes anglais qui s'adonnent au genre sérieux. La peinture de ceux-ci est une peinture d'épiderme : les os, les muscles, ne se sentent point sous le vêtement. L'homme — même un modèle à 3 fr. la séance — contient en principe toutes les harmonies de la création; quiconque ne les a point étudiées ignore les éléments de la langue universelle et ne peut créer que des fantômes, imiter que des vêtements flottants sur des inanités, traduire que des passions glissant sur le masque d'un acteur. L'étude de l'anatomie sur les cadavres fut longtemps réprouvée en Angleterre par les préjugés publics. Je crois sentir que l'étude du modèle nu traverse une période encore un peu troublée. Je ne demande point aux artistes de choisir des sujets qui puissent choquer leur clientèle, mais je crois qu'ils se fortifieraient à l'étude plus assidue du modèle nu, étude dont « un excès de scrupule et de zèle » peut seul aujourd'hui discuter la moralité. En général aussi ils peignent sans abondance, d'une touche grêle, qui couvre à peine la toile et n'indique pas le sens des plans. Enfin leur palette est souvent discordante et trop chargée de laques.

La dernière salle, *East room*, est la plus vaste et correspond à peu près à notre Salon Carré. C'est là qu'est un tableau commandé par la Reine à M. W.-P. Frith, le *Mariage du prince de Galles avec la princesse Alexandra de Danemark*, dans la chapelle Saint-George à Windsor. M. Frith, dont on connaît en France, par la gravure, les compositions abondantes et spirituelles, le *Jour du Derby*, une *Gare de chemin de fer*, une *Plage aux bains de mer*, etc., a heureusement vaincu les difficultés imposées par le programme : tant de fraîches et belles personnes, tant d'uniformes soutachés d'or, tant de diplomates chamarrés d'ordres, tant de têtes aristocratiques et variées ne l'ont point effrayé; la pittoresque décoration de la chapelle lui fournissait un charmant prétexte pour le décor; mais un douloureux épisode, qu'il a traduit avec autant de convenance que d'habileté, est venu donner à cette scène qui, par le programme autant que par la réalité, a forcément quelque chose de théâtral, un intérêt touchant : on aperçoit à droite, au-dessus de l'autel, dans une *loggia* qui surplombe, la Reine, debout, pâle, en deuil, souriant avec amertume et bonheur aussi à l'ère de félicité qui s'ouvre pour les jeunes époux. Au premier coup d'œil, j'étais décidé à demander à M. Frith une touche plus variée, un ensemble plus remuant, plus pompeux; mais cet épisode a fait que je n'ai plus songé qu'à me laisser aller à mon émotion.

C'est aussi dans cette salle que sont plus particulièrement réunis les portraits de personnages officiels : le *Prince de Galles*, par M. Weigall:

l'*Évêque de Londres*, par M. Sant, et par le même artiste, la *Duchesse de Northumberland*, dont les mains sont dignes du pinceau de Van-Dyck, et *Lady Katherine Parker*, dont le profil est si aristocratique; *Florence, Mary et Ada, les filles de M. Lowthian Bell*, formant un groupe qui vise à représenter un tableau vivant, par M. H.-T. Wells; l'*Évêque d'Orford*, par G. Richmont; *Lord Brougham*, par M. D. Macnee; *Sir John Laurence*, gouverneur général des Indes, par M. Dicksee, *Lord Westbury*, par M. F. Grant; puis de bonnes peintures d'apparat destinées à perpétuer dans certains édifices publics le souvenir des personnages qui ont rempli de hautes fonctions. J'ai remarqué encore les portraits de *M. W. Bowman*, par M. G.-F. Watts; celui du célèbre magicien *Daniel Home*, par M. Pickersgill, et de *M. Alfred Brooks*, par M. Knight; un autre d'*Une dame*, par M. Pointer; ceux enfin peints par M. S. Laurence. Les portraits sont en général d'un ton plus vif que ceux que l'on exécute en France, mais ils n'ont plus la facilité ni l'éclat de ceux du XVIII[e] siècle. Notre portraitiste de prédilection est M. Boxall; c'est un coloriste harmonieux et doux, de la famille de M. Corot; ses qualités sont un peu négatives dans les figures d'hommes; mais M. Boxall a peint le portrait d'une dame âgée, *Madame Cardwell*, lequel est un chef-d'œuvre; les yeux sans flamme, mais bons et calmes, le front d'ivoire pâli, les cheveux blanc d'argent, les dentelles et le vêtement de soie noirs, tout cela compose un ensemble si reposé, si consolant que le mot charmant du poëte : « C'est le soir d'un beau jour, » nous revenait sans cesse à l'esprit.

Le genre que nous baptisons en France « peinture de style » est fort peu cultivé en Angleterre, et n'y a même jamais fait que de rares apparitions. L'individu anglais est peu porté aux abstractions : il sent ou il observe, il agit ou il se recueille; jamais il ne se laisse aller à ces rêveries prolongées, fatigantes, maladives qui appauvrissent le sang généreux de l'Allemagne, à ces discussions d'abstracteurs de quintessence qui ont trop souvent, en d'autres pays, paralysé l'essor des génies aventureux. Shakespeare n'a point fait de Hamlet un prince anglais, et cette nuance est à noter. L'artiste qui me paraît en ce moment résumer les côtés délicats et les aspirations élevées de l'école, est M. Frederick Leighton. Esprit brillant et solide, voyageur intelligent et passionné, parlant avec la plus rare élégance toutes les langues de l'Europe, M. Leighton a traversé la France et y a laissé dans les ateliers les meilleurs souvenirs. En 1859, il exposa à Paris une scène puisée dans le drame de *Juliette et Roméo* et une aquarelle, une *Vue d'Alger*, pour lesquelles il obtint une médaille de deuxième classe. Il est membre *associate* de la Royal Academy. Il a exposé trois scènes de genre et deux tableaux de style :

dans l'un de ces petits tableaux, une veuve sanglote dans l'ombre, et près d'elle son enfant joue innocemment sous un rayon de soleil; dans l'autre, une jeune femme sort de l'église Saint-Marc, son enfant dans les bras; dans un dernier enfin, — et c'est pour nous le meilleur, — une jeune mère fait manger des cerises à son baby. Mais il faut juger M. Leighton dans son *Hélène*, accompagnée de deux suivantes, rêvant dans Troye à tout ce qu'elle a quitté pour suivre le beau Pâris; le parti pris de la lumière trop vive et des reflets trop vibrants, — excès qui sont comme la signature même de l'École anglaise, — nuit à la force du modelé, mais le dessin est élégant, la silhouette svelte, les draperies blanches sont d'une fraîcheur et d'une souplesse sans égale, voilà la vraie laine filée et tissée pour le corps d'une reine de beauté. L'autre composition est un David, vieux, triste, fatigué, assis sur la terrasse de son palais, suivant des yeux deux colombes qui s'enfoncent au-dessus des nuages dans la profondeur de l'azur. Il murmure : « Qui me donnera des plumes comme à la colombe, et je volerai et me reposerai ? » La lassitude morale du vieux roi poëte est dignement traduite, et l'exécution générale est dramatique sans violence. — Il convient encore de citer, comme marchant dans cette voie de la peinture sérieuse, l'*Ésaü*, de M. Watts, qui est assez féroce; le *Sacrifice d'Éléjah*, d'un faire un peu sec, mais très-savant et très-original; les *Femmes romaines au cirque*, le *Dernier jour de Pompéi*, scène mélodramatique, par M. P.-F. Poole; le *Gai Printemps*, peinture curieusement archaïque, par M. Sandys.

Dans quelle portion de l'école faut-il désormais classer M. Millais? Nous le saurions si nous n'avions présents à la pensée ses beaux envois à l'Exposition française de 1855, et quelques autres toiles que nous avons étudiées depuis, les *Feuilles d'automne*, le *Cimetière*, etc. Qui pourrait croire, parmi nos amis, que cet artiste aux intentions jadis profondes, à la donnée bizarre et ingénieuse, s'arrête aujourd'hui à la surface et ne demande plus à la figure humaine que d'être le mannequin sur lequel on ajuste un manteau japonais de satin jaune et qu'on baptise *Esther*, sur lequel on boucle une cuirasse et qui devient une *Jeanne d'Arc* agenouillée, sur lequel on agrafe une robe avec un corset noir et bleu et que l'on intitule, ou à peu près, *Mélancolie :* il n'y a rien sous ces apparences de soie, de taffetas ou de fer battu; rien ne palpite dessous, et les figures ont été ajoutées après coup pour compléter l'étude. En revanche, il y a trop dans la parabole du *Semeur :* une figure d'homme aux traits sinistres, courbée et flétrie, marche à grands pas, semant à pleine poignée l'ivraie qui étouffera le bon grain; la donnée est excellente,

mais pour que l'on sache bien que c'est monseigneur Satan en personne, M. Millais a eu la malheureuse idée de placer de chaque côté de la tête, en travers du ciel sombre, deux nuages jaune clair qui se redressent en forme de cornes. Cela n'est-il pas bien puéril, et n'est-ce point rapetisser l'effet dramatique par un subterfuge enfantin ? — Le passé de M. Millais répond de son avenir; mais il me semble traverser une période de trouble. Son tableau, les *Romains quittant la Bretagne*, serait bien secondaire, si le geste passionné du Romain qui étreint par le milieu du corps la brune et pâle Bretonne, accablée par la douleur, ne venait donner un peu de naturel à cette scène par trop classique et par le choix du sujet et par le faire blême et affadi. M. Millais était autrefois le chef des préraphaéliques. Il n'y a plus aujourd'hui de préraphaélites, sauf un M. R.-S. Stanhope, qui a un tableau fort remarquable, quoique dur, la *Belle et la Bête*.

Si l'on délaisse l'observation des passions, si l'on veut oublier pour un instant que la peinture est la plus éloquente des poésies, il faut entrer franchement dans la seule recherche du rendu extérieur, comme le fait un Américain déjà connu à Paris, M. Whistler. Le spectateur, en face de sa « *Petite jeune femme blanche*, » répétition sans force de la *Femme blanche* du Salon de 1863, sait fort bien qu'il n'a qu'à se rassasier la vue et qu'aucun appel n'est fait à son esprit. Les quatorze vers du poëte, écrits sur la bordure même, ne sont là que comme l'étiquette collée sur les costumes dans le magasin d'un théâtre. M. Whistler a du reste, dans ce morceau, merveilleusement atteint son but : c'est bien là de la mousseline blanche, c'est une main rose, ce sont des cheveux roux, ce sont des fleurs d'azalées, mais ce n'est là encore qu'une variation sur le thème blanc! Et combien il est impossible à l'artiste d'introduire la figure humaine dans une étude sans lui donner la dernière place ! Il faut aussi, pour plaire, que ces tours de force soient pleinement réussis comme celui-ci. Les deux autres envois de M. Whistler, — je ne parle pas de sa *Vue de la Tamise* qui a de fortes qualités d'harmonie, — ses deux *Japonaises* ont été justement considérées comme des mystifications, et les Académiciens, qui avaient le droit de les repousser, se sont montrés fort spirituels en les livrant au jugement des délicats par des places excellentes. Elles abondent en tons faux et délavés, chose singulière, puisque M. Whistler s'inspirait directement de ces feuilles d'albums japonais si franches et si riches.

Nos compatriotes sont représentés à Londres par M. Ribot dont les *Rétameurs* obtiennent un grand et légitime succès auprès de la critique et des artistes; par M. A. Legros qui est établi à Londres depuis plusieurs

années; par M. Fantin, dont les *Fleurs*, délicatement peintes et exhalant une sorte de parfum de nature et de grâce, sont vivement recherchées par les amateurs de bonne peinture; par M. Signol et par M. Rodolphe Lehmann. La jeune école française préoccupe beaucoup les Anglais, et ses excès même les étonnent plus qu'ils ne les repoussent.

La véritable originalité de l'école est aujourd'hui dans les sujets de genre intime ou d'histoire nationale et dans le paysage. Les animaux de sir Edwin Landseer ont été et seraient encore fort discutés en France, parce que l'artiste, ne s'en tenant point à la représentation naturelle d'un animal, prétend dégager de la tournure qu'il lui imprime ou des accessoires dont il l'entoure une conséquence attendrissante ou morale. *Prosperity*, c'est un cheval brillant, pimpant, satiné, respectueusement tenu en bride au milieu d'un parc par un jockey de bonne maison. *Adversity*, c'est le même cheval, fourbu, baissant la tête dans la cour d'un *mews* obscur et puant, pendant que son maître, un vulgaire cocher de cab, trinque avec des demoiselles équivoques. M. Landseer est aujourd'hui fort âgé et malade, je crois. Au moins son portrait qui nous le montre de face dessinant, tandis que deux limiers regardent par-dessus son épaule la feuille de papier, semble-t-il indiquer une physionomie fatiguée. L'on a droit à un honorable repos quand on a livré aux graveurs tant de compositions ingénieuses.

Le plus aimable des tableaux de genre est celui de M. J.-C. Horsley, *Under the mistletoe*, c'est-à-dire « sous le gui. » C'est le jour de Noël; les branches de houx sont posées sur tous les angles des fenêtres, et une petite fille assise à terre embrasse sa poupée en tenant une branche de gui sur sa tête; or, comme en ce jour charmant chacun a le droit d'embrasser la jeune fille qui passe sous cette branche bénie, un bambin, son cousin, qui, assis à terre, déclinait le verbe *amo* sur sa planche d'ardoise, s'interrompt et la regarde longuement en se demandant s'il n'aurait point un certain plaisir à user de ses droits, et si un baiser donné à un visage de carton n'est point un baiser gaspillé. L'enfant est rose et charmante; l'éveil muet et confus d'un premier sentiment chez le jeune garçon est exprimé avec infiniment de tact; la scène est plaisante et fine; enfin le tableau est touché avec force et précision. — M. J. Phillip a peint une grande scène, l'*Enfance de Murillo*; elle renferme des types énergiques, des accessoires qui font illusion, et l'effet en est très-décidé; M. Prinseep, plusieurs tableaux d'histoire, dont la *Fuite de Jane Shore*, folle et se cachant dans un jardin près de la route où passent les cavaliers qui la cherchent, est le plus énergique; M. Lewis, un artiste-amateur des mieux doués, et qui grave aussi à l'eau-forte avec beaucoup de verve,

une *Jeune femme*, habillée de blanc, assise rêveuse devant la fenêtre d'un jardin; M. E. Hicks, une scène d'*Élection*, dans le goût de M. Biard, mais avec des types moins exagérés et une couleur plus gaie; M. H. S. Marks s'est inspiré avec succès d'un passage du drame de Shakespeare, *Henri IV*, et a spirituellement traduit le type de Francis Feeble. Nous passons sous silence encore bien des noms et bien des œuvres; ce n'est point par oubli, c'est par la nécessité où nous sommes de ne point dépasser le cadre qui nous est concédé, et c'est surtout avec l'intention arrêtée de revenir l'an prochain avec plus de confiance en nous-même sur des artistes que nous connaîtrons mieux.

Nous n'avons point encore parlé des paysagistes, et c'est le paysage qui peut-être nous a le plus touché aussi bien dans les œuvres viriles et saines de M. Hook, que dans d'autres œuvres plus humbles et moins réussies. M. Hook a peint sur nature, en Bretagne, des *Marines* dont les premiers plans sont occupés par des personnages d'une certaine importance; peut-être même y a-t-il désaccord entre la dimension de ces pêcheurs, de ces paysannes et les fonds, peut-être aussi les derniers plans trop résolûment attaqués nuisent-ils à la perspective, mais le dessin est mâle et la couleur est robuste; cette plage sent le varech, cette mer babille sur la grève comme la mer d'Homère. — M. G. Mason, moins fort exécutant que M. Hook, imprime à ses paysages une nuance plus mélancolique; c'est une sorte de Corot agité, inquiet; ses paysages ont la grande allure et l'atmosphère troublante des *Nuits* d'Alfred de Musset. M. Brett est un de ces réalistes pleins d'enthousiasme et de naïveté qui voudraient n'omettre ni un brin d'herbe, ni une feuille d'arbre; son pâturage fermé par un cottage, et où paissent des vaches noires et blanches est à mes yeux un type de ce désir de bien faire qui passionne un grand nombre d'artistes anglais. Il y en a beaucoup qui se trompent, qui arrivent à des colorations suraiguës dans le vert, le bleu ou le blanc, qui comptent les pétales d'une marguerite et les brindilles d'un buisson d'aubépine, mais quelle recherche touchante, et parfois quelles adorables réussites! Tel paysage est naïf comme une complainte; il y manque la rime, la mesure est boiteuse, mais combien cela est plus émouvant, plus aimable que tous ces sonnets d'Oronte qui finissent par envahir le paysage français et l'affadissent sans profit ni pour la vérité ni pour « le style. »

Les burinistes n'ont rien envoyé de bien remarquable, sauf M. Sanders, qui a gravé le portrait du gouverneur des Indes, d'après J.-R. Dicksee, et M. Q.-T. Doo, la *Résurrection de Lazare*, d'après le Sebastien del Piombo de la National Gallery. Nous ne trouvons à signaler

dans l'*Octagon room* que quelques eaux-fortes : celles éditées cet hiver par le *Etching club* et dont font partie MM. Millais, Horsley, Seymour Haden, Hook, Cope, Redgrave, etc. : *les Chantres espagnols* de M. A. Legros; les spirituels *Paysages* de M. Cole, le fondateur et directeur du musée de South-Kensington ; les *Études d'arbres* de M. Edwards, qui ressemblent à des photographies; enfin une vue d'*Old Chelsea*, la seule pièce que notre ami Seymour Haden ait voulu détacher du bel œuvre dont il nous a confié la publication, et qui en est l'une des plus frappantes par le choix du site, la savante attaque de la pointe et la netteté de la morsure.

Dans la salle des aquarelles, miniatures et portraits, nous avons noté un portrait de femme, dessin aux deux crayons noir et sanguine, d'une tournure exquise, par M. H.-T. Wells ; un portrait d'homme, par S. Laurence; un baby rose et blond jouant avec des fleurs, par Mme Carpenter : un *Gros temps*, par M. Beverley, l'habile décorateur au théâtre de Drury-Lane; enfin une douce et mélancolique *Vue du Vatican*, par M. Moore. Les aquarelles que nous venons de citer sont belles, mais on peut dire que l'aquarelle est une façon de peindre qui, après avoir brillé en Angleterre du plus vif éclat, meurt étouffée par l'abus du procédé. Nous avons visité, étudié avec la plus scrupuleuse attention l'exhibition de la société des *Painters in water colours :* les quelques œuvres que nous avons notées, celles, par exemple, de MM. Frédéric Tayler, Gilbert, l'éminent dessinanateur, Jones, Walker, Haag, Boyce, Forster Bicket, F. Shields, intéressent plus encore par la tournure particulière du dessin ou par l'esprit de l'invention que par le rendu. Le mode même de l'aquarelle, le lavis en un mot, limpide, ferme et transparent a fait place à l'abus de la gouache, de la gomme, du grattoir. Où sont les beaux temps de Crome, de Girtin, de Constable, de Turner, de David Cox, de Bonington, de W. Hunt?

La sculpture n'a jamais rayonné en Angleterre d'un éclat supérieur. Sur ce terrain, l'hésitation n'est point possible, notre école est incomparablement plus forte ; c'est même un de nos compatriotes, M. A. Megret, qui, dans une figure de petite dimension, *Concordia*, a exposé le seul morceau de style sévère et soumis aux vraies lois de la statuaire. *Il Pensiere*, de M. Leifchild, est une grande figure assise, lourde et comme accablée sous le poids de ses draperies épaisses. L'*Ève*, de M. MacDowell indique d'heureuses tendances à l'élégance, mais ce n'est pas là la Mère du genre humain. M. J. Durham a dégagé du marbre un joli buste d'enfant, naïf et frais. Enfin, M. J. Adams traite ses bustes d'homme avec beaucoup de chaleur et d'intelligence ; ils prennent sous son ciseau

quelque chose de la souplesse et de l'aristocratie des portraits de Gainsborough et des autres maîtres du XVIII[e] siècle.

Arrivé à la dernière page d'une étude qui aurait logiquement exigé presque le développement d'un Salon parisien, nous nous demandons si nous avons le droit de conclure? Évidemment non. A peine oserons-nous résumer nos impressions sincères. La plupart des artistes dont nous avons rapidement étudié les œuvres nous étaient inconnus, et quelque réserve loyale que nous y ayons mis, plus d'un de nos jugements sera sans doute cassé par nous-même à un prochain voyage. Un trop court séjour dans un pays extrêmement compliqué et d'aspect et de fonds, une connaissance moins qu'imparfaite de la langue et des mœurs, le respect que nous avons au fond du cœur pour un peuple dont les meilleures qualités sont celles qui ne se trahissent qu'à l'user, tout cela, joint à mille autres raisons basées sur notre insuffisance, nous impose de ne point donner à cette étude une autre signification que celle d'un carnet chargé de notes.

L'art est la résultante des lois, de la religion, du caractère d'une nation, du pays qu'elle habite, des phases sociales qu'elle traverse. L'Anglais aime avant tout son foyer et la nature, il encourage donc particulièrement les paysagistes et les peintres de genre à lui retracer les drames de la mer, les symphonies pastorales, les scènes de la vie courante. L'aristocratie de l'argent se substitue, m'a-t-on affirmé, dans les acquisitions, à l'aristocratie de race; de longtemps elle n'apportera dans ses commandes des vues aussi larges, dans ses choix un goût aussi affiné. Le gouvernement ne se mêle point de la direction des Beaux-Arts; mais l'Art a besoin des grands espaces pour donner de grands coups d'aile, et il faut souhaiter que les associations, si fortes et si bien comprises, s'entendent pour commander de grands travaux. A tout dire, — et nous faisons exception pour le *Soir de la bataille de Waterloo*, fresque grandiose de M. Maclis dans la salle de la Reine à la Chambre des lords, — à tout dire, il nous semble que l'Art anglais est en ce moment inférieur à ce qu'il était il y a moins de cinquante ans. La recherche du détail, l'abus de l'habileté paralysent la conception et vicient l'émotion naïve. Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Constable, Turner, Wilkie lui-même, qui n'a pas toujours été simple, voilà les exemples qu'à mon sens il faut rappeler constamment à cette école contemporaine qui compte beaucoup d'artistes de goût et de talent, mais dans laquelle on cherche en vain un homme de génie, un Maître.

PHILIPPE BURTY.

BULLETIN MENSUEL

MAI 1865



PENDANT que le public courait au Salon, une exposition d'un caractère absolument intime attirait chez le chef et le doyen de l'école française contemporaine, un petit nombre de visiteurs. Une œuvre, une seule, et pas même un tableau, un dessin, voilà ce que sont allés saluer les amateurs, heureux de suivre les manifestations élevées de l'art, voilà ce qu'une bonne grâce infatigable se plaisait à leur laisser voir, et ce que l'admiration la mieux justifiée ne se lassait pas de contempler.

C'est qu'en effet, dans cette œuvre unique, il y a plus de pensée, plus d'intérêt, plus de caractère et de style, plus d'art en un mot, et je dirai presque plus de jeunesse que dans le Salon tout entier. M. Ingres a retrouvé une verdeur singulière, pour refaire, à plus de quarante années de distance, une composition peinte en 1827, l'*Apothéose d'Homère*. Il a modifié à la fois l'ensemble et les détails. A l'ensemble il a donné une grandeur toute nouvelle. Aux détails, multipliés à l'infini, il a imprimé un caractère de précision remarquable. La première conception était idéale ; celle-ci est plus spécialement historique.

Homère déifié comme le type du beau dans les lettres et dans les arts, au milieu des poëtes, des écrivains, des artistes de tous les siècles qui ont adoré et réalisé de leur mieux la beauté homérique, tel est le sujet des deux compositions, sujet positif et défini comme ceux que doit aborder la peinture d'histoire. Il faut qu'elle l'aborde résolûment et simplement, en laissant de côté la fantaisie, la rêverie, toutes ces aspirations maladives d'enfant gâté, qu'un art robuste et sain ne connaît pas. Dans la foule groupée autour du poëte, il faut qu'elle caractérise chaque personnage par la physionomie, chaque époque par le costume, afin que le sujet, clairement écrit, dise bien ce qu'il veut dire, et que, abstraction faite du plaisir des yeux, il porte jusqu'à l'âme du spectateur une impression déterminée.

Ainsi a fait M. Ingres en revenant sur son tableau de 1827. Il a voulu à la fois élever sa pensée, agrandir son cadre, affirmer avec plus de certitude et de force l'impression

du sujet. Dans les mains d'Homère, à la lyre il a substitué un sceptre que le poëte tient avec la majesté d'un Jupiter antique. Il l'a laissé assis sur le trône d'où il domine l'humanité, ayant à ses pieds ses deux filles, l'Iliade et l'Odyssée, et couronné par la Muse de la poésie. Mais il a reculé le temple placé derrière le poëte; à ce temple il a ajouté deux murailles qui sont comme deux bras encadrant le fond de la scène, et au-dessous de cette *scène,* empruntée au théâtre grec, il a développé un *proscenium* au milieu duquel se dresse un autel. La foule des génies homériques, ainsi étagée sur deux plans différents, forme autour du poëte, depuis le temple jusqu'aux deux côtés de l'autel, une ceinture, une couronne, où l'antiquité s'enlace aux temps modernes, depuis Hésiode jusqu'à Louis David. Cette noble assemblée, composée de soixante et dix personnages, se partage naturellement en quatre groupes principaux. A la droite d'Homère, le grand prêtre Hésiode, l'historien Hérodote, les poëtes tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, les *dilettanti* Périclès et Alcibiade, nous amènent à Apelles qui tient Raphaël par la main, et à Virgile dont le bras aide le Dante à franchir les degrés du *proscenium.* A gauche du poëte, Ésope, Pindare, Platon, Socrate, Aspasie, Anacréon portant l'Amour sur ses épaules; Théocrite, sa flûte champêtre à la main et son chien à ses pieds, se rangent derrière Phidias qui offre son ciseau à Homère, et Alexandre qui lui présente la précieuse cassette où il enfermait ses œuvres.

Aux deux extrémités de ces groupes principaux, une serie de personnages dont on n'aperçoit que la tête servent de transition entre ceux de la scène et ceux du proscenium. A l'extrémité du groupe de droite, c'est César et Auguste, Mécène avec son protégé Horace, l'historien Plutarque, et, immédiatement au-dessous, les Médicis accompagnés de Pétrarque et de Politien. Alors commence le groupe inférieur, composé de Léon X, François Ier, Jules Romain, Jean Goujon, Pope et Winckelmann à moitié cachés par le bonhomme La Fontaine, et, tout en avant, appuyé contre une table où se trouve la coupe des libations, le grand Poussin montrant le poëte dont il fut l'émule · derrière lui apparaît, d'une part, la tête inspirée de Gluck, et, de l'autre, le profil sérieux de Louis David. Le groupe supérieur de gauche se termine également par une série de personnages, dont je ne puis nommer que Pausanias; puis commence le groupe du proscenium presque entièrement consacré au siècle de Louis XIV. Le grand roi est assis devant Le Brun et Colbert; près de lui on reconnaît Bossuet, l'Homère de la chaire chrétienne, madame Dacier, l'abbé Barthélemy. Plus en avant se trouve le rhéteur Longin, placé là sans doute parce que la traduction de son *Traité du sublime* aida le dix-septième siècle à comprendre les beautés d'Homère, et en effet, Boileau, le traducteur de ce traité, est assis à côté de Longin. Enfin, un groupe spécial réunit près de l'autel les génies privilégiés de Fénelon, Racine et Corneille que domine le grand Molière en pendant au grand Poussin.

Telle est cette vaste composition. Je le répète, elle serait impossible, si la pensée de l'artiste n'avait déterminé avec la dernière précision le caractère idéal et la ressemblance historique de chacun des personnages. Supprimez ce premier élément de beauté, vous n'avez que des brochettes de figures humaines aussi insipides que les brochettes de croix dont se décore un diplomate. Après l'élévation et la sûreté de la pensée, un élément non moins nécessaire, c'est la science du dessin. Supposez les soixanteet dix

acteurs de la scène mal groupés, mal posés, sans cette symétrie de mouvements, sans cet ordre souverain que les Grecs nommaient du même nom que la beauté, *cosmos*, jetés là en un mot par un artiste qui ignore ou méprise la musique des lignes, l'œuvre n'est plus qu'une masse confuse d'où la pensée la plus forte n'arrive pas à se dégager. Mais avec ces deux éléments, pensée et dessin, l'œuvre est complète. La couleur n'y ajoutera rien. Une distribution rationnelle des lumières et des ombres, quelques vigueurs sur le premier plan, suffisent à lui donner une valeur de coloration simplifiée jusqu'à la dernière limite. L'*Homère déifié* est un dessin légèrement lavé d'encre de Chine. Faites-en un tableau, ni Homère, ni M. Ingres, ni le spectateur n'y gagneront quoi que ce soit.

Faut-il comparer l'*Homère* de 1865 à l'*Homère* de 1827? Évidemment, et sans parler de la composition proprement dite, on y constatera des différences. La main de l'artiste n'a plus la légèreté de la jeunesse, quoiqu'elle ait conservé, en dépit du temps, une souplesse merveilleuse. Certains traits qu'elle eût faits plus légers autrefois, certaines expressions qu'elle eût rendues plus délicates, certains mouvements auxquels elle eût donné une allure plus idéale, révéleront peut-être à un examen attentif les années écoulées entre les deux compositions. Ce qui n'a pas vieilli, ce qui semble au contraire avoir rajeuni, c'est la pensée, c'est la science, c'est le génie de l'homme. Oui, allez au Luxembourg, regardez longtemps le tableau de 1827, puis revenez voir le dessin de 1865, ce qui vous frappera à première vue, c'est le caractère plus ferme des têtes, la symétrie plus savante des lignes, et surtout l'ampleur plus grande, l'élévation plus haute de la composition, comme si l'expérience de la vie, qui use les natures vulgaires, n'avait fait que retremper le génie toujours viril de M. Ingres.

Le Salon de 1865 aurait un tout autre intérêt, si le dessin de M. Ingres avait pu y prendre place. Que pourrions-nous dire à ce sujet qu'on n'ait dit depuis près de cent ans? Car déjà, au siècle dernier, les maîtres commençaient à ne plus vouloir exposer. Qu'on me permette cependant une remarque. Lorsque l'Institut était à peu près seul chargé de toutes les questions qui se rattachent au Salon, on pouvait faire un crime aux membres de l'Institut d'une abstention toujours regrettable. Mais aujourd'hui que l'administration prend une part de plus en plus active et directe à tout ce qui touche les Beaux-Arts, aujourd'hui que les expositions tendent de plus en plus à devenir une affaire administrative, le crime perd évidemment de sa gravité, et l'on est bien obligé de le reconnaître, des circonstances atténuantes de plus d'une sorte plaident en faveur de l'abstention.

Après l'œuvre nouvelle de M. Ingres, de quoi pourrais-je entretenir mes lecteurs qui ne leur parût tout à fait mesquin et insipide? Je pourrais les conduire à la vente d'Hippolyte Flandrin, où le grand art a remporté un éclatant triomphe. Mais la *Chronique*, a tout dit, et les prix qu'elle a donnés me dispensent de plus longs commentaires. C'est surtout dans des mains amies et dans des ateliers d'artistes que sont allés les dessins et les esquisses du maître. Puissent-ils y devenir un exemple, un modèle, un enseignement, qui raffermissent les volontés chancelantes et préparent à l'art français une pépinière de jeunes talents voués au culte de la grande et pure beauté!

Entrons au Louvre : là du moins il nous sera permis de rendre hommage aux tra-

ditions qui ont fait la noblesse de l'École française. On sait que les deux vastes galeries consacrées à cette école avaient dû laisser de côté bon nombre de tableaux, et principalement la suite de la *Vie de saint Bruno*, par Le Sueur. De nouvelles salles, récemment ouvertes, dans une direction parallèle à celle de la galerie des Sept mètres et de la salle des États, ont reçu les *Desiderata* de l'École française. Ce ne sont pas des galeries éclairées par le haut, mais de véritables salons, prenant le jour par des fenêtres. Les murs ont reçu une teinte uniforme d'un rouge brun, avec lequel se marie très-bien la sévérité des boiseries en poirier noirci. Dans la première salle, la plus voisine de la grande galerie, on a réuni les aïeux de l'art français, c'est-à-dire le beau *Martyre* de la fin du XIVe siècle, un panneau rond acquis à la vente Pujol, la *Famille des Ursins*, les deux portraits de Jean Foucquet, tous les portraits des Clouet et de leur école, le *Jugement dernier* de Jean Cousin, et divers tableaux de Jean de Gourmont, Ambroise Dubois et Fréminet.

La seconde salle a été consacrée tout entière à la *Vie de saint Bruno*. Ce qui lui donne un attrait tout nouveau, c'est que la collection des anciennes peintures du cloître des Chartreux se trouve complétée des volets qu'on y avait adaptés pour les préserver. Sur ces volets une main inconnue a peint des paysages d'une fière tournure et d'une coloration assez puissante. Aucun historien ne nomme l'auteur. Mais la notice de Guillet de Saint-Georges nous apprend que la *Vue de Paris*, qui accompagnait aux Chartreux la *Vie de saint Bruno* et qui l'a suivie au Louvre, fut peinte par M. Le Brun, paysagiste, frère du fameux Charles Le Brun. Il serait naturel d'attribuer aussi à ce paysagiste, Nicolas Le Brun, la peinture des volets du cloître, d'autant plus que des actes publiés par M. de Montaiglon, nous le montrent choisissant précisément pour parrain de sa fille l'auteur des tableaux qu'il s'agissait de couvrir, Eustache Le Sueur.

La troisième salle a reçu les autres peintures de Le Sueur placées naguère dans la grande galerie, l'*Histoire de l'Amour* et les *Muses*, dépouilles de l'hôtel Lambert, la *Réunion d'artistes*, cette *Vue de Paris* dont nous parlions, avec son pendant la *Consécration de l'église des Chartreux*, et quatre des paysages du cloître. Autour de ce maître dont le génie suave règne là en souverain, se rencontrent quelques autres artistes de la même époque ou à peu près, Simon Vouet, Jean Mosnier, Laurent de La Hire, Jean Restout, Bon Boullongne, Charles de La Fosse et Noël Coypel. Enfin, dans la quatrième salle, et dans le passage qui la continue, ont pris place les *Ports de mer* de Joseph Vernet, accompagnés de ses *Tempêtes* et de ses paysages, de deux tableaux d'Hubert Robert, d'un petit Casanova et de huit portraits anonymes du XVIIIe siècle.

La création de ces nouvelles salles a nécessité un remaniement partiel de la première galerie de l'École française. Deux portraits importants, celui de Charles Le Brun par Largillière, et celui de Pierre Mignard par lui-même, y ont été transportés, ainsi que le *Magnificat* de Jouvenet. Un beau tableau de Poussin, habituellement relégué hors de vue, *Camille et le Maître d'école des Falisques*, y a gagné une meilleure place. On a fait disparaître, aux angles de la galerie, ces superpositions de tableaux qui produisaient l'effet d'une colonne de chapeaux empilés dans une antichambre. Autant de modifications louables qui attestent le zèle de l'administration.

Toutefois il reste encore bien à faire pour constituer au Louvre un véritable musée de l'art français. Aujourd'hui, ce musée est plus morcelé que jamais. Au bout de la grande galerie commence, avec les nouvelles salles, une série historique nécessairement incomplète, puisqu'elle saute de Fréminet à Le Sueur, et de Le Sueur à Joseph Vernet. Les deux galeries françaises reprennent l'ordre des temps avec Simon Vouet, Poussin et Claude Lorrain, et conduisent jusqu'à Léopold Robert, Bonington et Delaberge. Puis, à cinq cents pas plus loin, le salon des sept cheminées nous fait rétrograder jusqu'à Louis David et madame Le Brun pour nous ramener à Géricault et Decamps. Au milieu d'un tel désordre chronologique, que devient l'étranger, ou même le Français, s'il en est un, curieux d'étudier l'histoire de notre école de peinture? Certes le classement de l'école française dans les salles dites du bord de l'eau, laissait beaucoup à désirer. Mais on pouvait y suivre l'ordre des temps, et le salon des sept cheminées était le complément logique de cette longue histoire. Aujourd'hui l'histoire de la peinture française se trouve écrite en cinq ou six tomes dépareillés.

L'examen des nouvelles salles suggère une autre observation. Au Louvre, comme à l'Exposition des Beaux-Arts, le classement des tableaux semble attester l'effort heureux d'un décorateur, moins soucieux de grouper les œuvres suivant leur relation historique et leur mérite, que suivant la dimension des cadres et la satisfaction du coup d'œil. C'est évidemment prendre les choses à rebrousse-poil. C'est, dans le sanctuaire même de l'art, substituer au goût artiste le goût bourgeois. Le bon sens nous dit que de grands espaces, de grandes surfaces, une grande lumière appellent de grandes toiles. Le bon sens nous dit aussi que les suites sont faites pour se suivre et non pour se superposer. Or, les deux grandes galeries de l'école française vous montreront, alignés sur la cimaise, une série de petits tableaux de chevalet sans relation entre eux, de Chardin, de Greuze, de Subleyras, de Lantara, de Boissieu, de Bonington, de Géricault, rendus plus petits encore par le voisinage des grandes toiles, noyés dans le grand espace, écrasés par la grande lumière. Et, par contre, les nouvelles salles relégueront près du plafond une portion de la *Vie de saint Bruno,* dont l'expression veut être étudiée de si près, une partie des *Ports de mer,* remarquables surtout par l'esprit du détail. N'y aurait-il pas lieu à un troc entre les galeries et les salles? Aux premières, c'est-à-dire à la galerie du XVIIe siècle, en regard des Claude et des Poussin, et appuyés tous également sur la cimaise, les tableaux de la *Vie de saint Bruno,* qui ont été peints précisément pour la hauteur d'appui; à la galerie du XVIIIe siècle, et à la même place, les *Ports de mer* de Vernet, devenant alors ce qu'ils sont réellement, de grands tableaux de chevalet. Aux nouvelles salles, les figures décoratives de Vouet, de Jean Mosnier, les portraits, quelques toiles du XVIIe et du XVIIIe siècle, les animaux surtout et les fleurs, et, au-dessous, sur un ou deux rangs, ces ravissants chefs-d'œuvre qui veulent être flairés en de petits coins, sous l'angle adouci d'un jour discret.

L'Exposition universelle de 1867 a commencé à tourner toutes les têtes. On sait les discussions qui se sont élevées au sujet de l'emplacement. Des esprits pratiques, ou se disant tels, ont proposé avec un sérieux imperturbable, celui-ci, de porter l'exposition au milieu de la plaine d'Asnières; celui-là, de confisquer la grande route de Neuilly. Le Champ de Mars a pour eux l'inconvénient d'être dans Paris, et, quant à l'Esplanade

des Invalides, encore plus rapprochée, ils rougiraient d'y penser un seul instant. Bientôt nous verrons éclore, pour la construction du palais, des rêves babyloniens. Mais ces rêves tomberont, je l'espère, devant le projet simple et sérieux que nous communique un architecte autorisé, s'il en fut jamais, à se prononcer en pareille occurrence. Le nom de M. Hector Horeau se rattache à la conception des Halles centrales et du grand palais de l'Exposition de Londres, en 1851. Mieux que personne, il a compris le véritable parti à tirer du fer, en réservant cet élément de construction aux édifices provisoires et à ceux qui n'ont rien à porter, si ce n'est leur propre couverture. Le palais dont il nous communique le plan est un vaste parallélogramme à cinq nefs d'inégale hauteur, terminé en hémicycle, couvrant, sans interruption ni lacune, 14,000 mètres de terrain. Le fer seul et le verre entreront dans la construction. Trois cent quarante colonnes supporteront la charpente; les cinq nefs présenteront un développement total de 200 mètres de largeur. Voilà tout. Ajoutez sur la façade une décoration quelconque en planches, terres-cuites ou toiles peintes, et, dans les vides du chevet, tous les services qu'il vous plaira, vous avez l'édifice complet. Un mémoire de quatre pages suffit à l'auteur pour en démontrer les avantages, et, le plus clair de ces avantages, c'est que le devis se solde par une dépense de 9,800,000 francs, somme inférieure à toutes les prévisions et garantie d'avance par une société de constructeurs.

Le projet de M. Horeau n'a contre lui qu'une seule chose, il est trop simple. En ce temps de festons et d'astragales, la simplicité devient un vice, le bon sens une témérité.

LÉON LAGRANGE.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1865[1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Définition et analyse esthétique de l'idée de l'art considérée dans l'artiste et dans l'œuvre d'art, par M. Maignier, doyen de la Faculté des lettres de Grenoble. Grenoble, Prudhomme, 1864; in-8 de 15 pages.

De l'Art et du Beau, par F. Lamennais. Paris, Garnier frères, 1864; in-18 de 361 pages. Prix : 1 fr. 50.

Extrait du 3e volume de l'*Esquisse d'une Philosophie.*

De l'intime relation des Beaux-Arts et de l'art industriel. Discours de réception lu à l'Académie des sciences, etc., de Lyon, par M. Reignier, dans la séance publique du 8 mars 1864. Lyon, Vingtrinier, 1864, in-8 de 22 pages.

Causerie sur les arts, par Louis Viardot. Saint-Germain, Toinon, 1864; in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Revue germanique,* 1er septembre 1864.

Études sur les beaux-arts en France, par Charles Clément. Paris, Michel Lévy, 1865; in-18 de 399 pages. Prix : 3 fr.

Nicolas Poussin. — Decamps. — Delacroix. — H. Flandrin. — MM. Gleyre et Meissonier. — De la peinture murale. — L'Académie des Beaux-Arts et le décret du 13 novembre. — Les paysagistes français contemporains.

Le lettere e le belle arti in Italia a di nostri, libri due, da J. G. Isola. Genova, Schenone, 1865; in-8 di pagine 48. Prezzo : Lire 4.

Réponse à M. Vitet, à propos de l'Enseignement des arts du dessin, par M. Viollet-le-Duc, architecte. Paris, Morel, 1865; in-8 de 48 pages. Prix : 1 fr.

Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des beaux-arts. Paris, Delalain, 1865; in-12 de 12 pages. Prix : 20 cent.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Abrégé de Géométrie, etc., suivi des principes de l'architecture et de la perspective, par F. P. B. Tours, Mame; Paris, Ve Poussielgue-Rusand, 1864; in-12 de 288 pages, avec un atlas de 32 planches.

De l'enseignement des arts du dessin, par L. Vitet. Paris, Claye, 1864; grand in-8 de 38 pages.

Extrait de la *Revue des Deux-Mondes,* 1er novembre 1864.

De l'art de la peinture, par P. A. Jeanron, directeur de l'École des Beaux-Arts et du musée de Marseille. Résumé des conférences tenues en l'École de Marseille. Marseille, Barie, 1865; in-8 de 55 pages.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV et XVI.

Corso elementare d'ornato et fiori, da S. Pellegata. Parte prima. Torino, Paravia, 1864; 26 tavole. Prezzo : Lire 5.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet du graveur, ou Traité de l'art de la gravure en tout genre,... par A. M. Perrot. Nouvelle édition, mise au courant par M. F. Malepeyre. Paris, Roret, 1865; in-18 de VIII et 348 pages. Prix : 3 fr.
Encyclopédie Roret.

III. — ARCHITECTURE.

L'École centrale d'architecture, par Emile Trélat, architecte, professeur de construction civile au Conservatoire des arts et métiers. Paris, A. Morel et Cᵉ, 1864, in-8 de 31 pages.

Quelques mots sur l'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-Arts, par M. H. Antoine, architecte. Amiens, Lemer, 1864; in-8 de 7 pages.
Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*; 1864, n° 3.

Lettres sur l'architecture au XIXᵉ siècle, par L. Charvet. Annecy, Thésio, 1865; in-8 de 69 pages.
Extrait de la *Revue savoisienne.*

Les plus excellents bâtiments de France, par Jacques Androuet du Cerceau, architecte, sous la direction de M. H. Destailleurs, architecte du gouvernement, gravés en facsimile, par M. Faure Dujarric, architecte, Nouvelle édition, ornée de planches inédites. Paris, A. Lévy, 1865. In-fº.
Formera deux volumes de 140 planches avec texte, divisés en 146 livraisons. Prix de la livraison, 4 fr.

Les Merveilles de l'architecture, par André Lefèvre; Paris, Hachette, 1865; in-18 de 458 pages, avec de nombreuses vignettes.
Bibliothèque des merveilles.

Les travaux de la rive gauche. Lettre à M. le préfet de la Seine, par Jules Delahaye. Paris, Bureaux de la réforme du bâtiment; 1865, in-8 de 24 pages. Prix : 60 c.

Simple mémoire sur le projet de construction d'une nouvelle église à Bucquoy, arrondissement d'Arras. Arras, Rousseau-Leroy, 1865; in-8 de 14 pages.

Les principaux ponts du moyen âge à Metz, par M. Raillard. Metz, Blanc, 1864; in-8 de 101 pages, avec un tableau et une planche.
Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, 1863-1864.

Détails sur la décoration de la chapelle ducale, par M. l'abbé Guillaume. Nancy, Lepage, 1864; in-8 de 24 pages.

IV. — SCULPTURE.

François Iᵉʳ à Cognac et son monument. Étude artistique et historique. Angoulême, 1864; in-16 de 80 pages avec une vignette.
La statue équestre de François Iᵉʳ, par M. Etex.

Les statues de Saint-Jacques-l'Hôpital au Musée de Cluny, par M. H. L. Bordier. Paris, Lahure, 1864; in-8 de 22 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.* Tome XXVIII.

Les statues de Lapeyrouse et de Barthez à Montpellier. Détails pour servir à l'histoire de la Faculté de médecine de cette ville, par E. F. Bouisson, professeur de clinique chirurgicale. Montpellier, Bœhm, 1865; in-8 de 85 pages avec une gravure.

Les bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché de Troyes, par M. Le Brun-Dalbanne. Troyes, Dufour. 1865; in-8 de 80 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.* Tome XXIV, 1865.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les Musées italiens. Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, par M. Henri Nadault de Buffon. Paris, Vᵉ J. Renouard. 1864; in-8 de 112 pages.
Extrait de la *Revue britannique.*

Facsimiles of Original Drawings by Raffaelle in the University Galleries, Oxford. Etsched by Joseph Fisher. London, Bell and D., 1864; royal 8. Cloth : 31 sh. 6 d.

Facsimiles of original studies by Micnael Angelo in the University Galleries, Oxford. Etsched by Joseph Fisher. London, Bell and D., 1864; royal 8. Cloth : 21 sh.

Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts; Paris, 1865; in-12 de 23 pages. Prix : 50 cent.

L'œuvre de Delacroix, par Henri du Cleuziou. Paris, Marpon, 1865; in-12 de 72 pages. Prix : 50 c.

Appel aux artistes contre le Sphinx et Satan pour le Christ, la Madone et le Paradis, bilan des Salons français, 1699-1864, par Désiré Laverdant. Orléans, Constant; Paris, Hetzel, Douniol, 1864; in-8 de 103 pages.
Extrait du *Memorial catholique*

Le Salon de 1864, par V. de Jankovitz. Besançon, Jacquin, 1864; in-8 de 42 pages.

Extrait des *Annales franc-comtoises.*

Rapport du jury de l'exposition des Beaux-Arts, appliqués à l'Industrie, au Palais des Champs-Élysées en 1863. Paris, Morris, 1865, in-8 de xxii et 100 pages.

Le Musée Napoléon à Amiens, par J. Corblet, chanoine honoraire. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 25 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Catalogue du Musée de Narbonne, et notes historiques sur cette ville, par M. Tournal, secrétaire de la commission archéologique. Narbonne, Caillar; Paris, Didier, 1864; in-8 de xxiii et 202 pages.

Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, exposés au musée de la Société des antiquaires de Normandie; rédigé par M. Gervais, conservateur. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 132 pages. Prix : 1 fr.

Coup d'œil sur l'Exposition de Troyes, par M. Le Brun-Dalbanne. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 31 pages avec planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1865.

Exposition des Beaux-Arts à Toulouse en 1864, par J. Noulens. Agen et Paris, Dumoulin, 1864; in-8 de 28 pages.

Extrait de la *Revue d'Aquitaine.*

VI. — GRAVURE.

Album des plus beaux monuments de la Belgique, comprenant 25 vues gravées sur acier. Bruxelles, Émile Flateau, 1865; in-4 oblong. Prix : 10 fr. 50.

Album du journal de Vervins (janvier-octobre 1864). Dessins lithographiques de J. L. Papillon frères, 1864, in-4 de 88 pages, avec 36 dessins.

Le Salon de 1865. Cinquante tableaux et sculptures dessinés par les artistes exposants et gravés en fac-simile par M. Boetzel. Paris. Gazette des Beaux-Arts. Prix : 5 fr. Édition de luxe : 10 fr.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Syracuse, par Ernest Breton. Saint-Germain, Toinon, 1864, in-8 de 20 pages.

Le Parthénon, avec les dessins des deux frontons dont les restes sont au British-Muséum, le dessin de Minerve de Phidias, d'après une patère antique, trouvée par M. Quatremère de Quincy, et une vue d'Athènes, par M. Marchal de Lunéville. Paris, Didier; Dentu, 1864; in-8 de 32 pages.

E. Curtius. Attische Studien. II. Der Kerameikos und die Geschichte der Agora von Athen. Gœttingue, 1865; grand in-4.

Notice sur les ruines de la Rome antique des Césars, 20 planches dessinées par Ch. Nigote. Reproduction fidèle d'après nature des principaux vestiges de l'antiquité. Paris, Viallet, 1865; in-4 de 4 pages à deux colonnes, avec 20 planches. Prix : 5 fr.

Étude d'archéologie celtique, gallo-romaine et franque, appliquée aux antiquités de Seine-et-Oise, par A. Barranger, curé de Villeneuve-le-Roi. Paris, Courcier, 1864; in-8 de 51 pages.

Ainay, son autel, son amphithéâtre, ses martyrs, par Alphonse de Boissieu, correspondant de l'Institut. Lyon, Scheuring, 1864; in-8 de 141 pages.

Culte et iconographie de Saint-Jean-Baptiste dans le diocèse d'Amiens, par M. Jules Corblet, chanoine honoraire. Arras, Rousseau-Leroy; Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Origines chrétiennes de Bordeaux. Histoire et description de l'église Saint-Seurin, par l'abbé Cirot de La Ville; gravures sur cuivre de MM. Jules Verneilh et baron de Marquessac, 1re livraison. Bordeaux, Ve Dupuy, 1864; in-4 de xi et 4 pages.

Le château de Chambord, par L. de La Saussaye, membre de l'Institut. 10e édition, revue, corrigée et augmentée, ornée de 8 vignettes. Lyon, Perrin; et Paris. Aubry, 1864; in-8 de vii et 112 pages.

Statistique archéologique du département du Nord, arrondissement de Douai. Lille, Danel, 1865; in-8 de 180 pages avec une carte.

Monographies communales, ou Étude statistique, historique et monumentale du département du Tarn, par Elie A. Rossignol, inspecteur de la Société française d'archéologie. 1re partie. Arrondissement de Gaillac. Tome II. Toulouse, Chauvin; Paris, Dentu. 1864; in-8 de 390 pages.

La première partie des Monographies, comprenant l'arrondissement de Gaillac, formera 4

vol. Chaque volume contiendra plusieurs gravures sur bois, ou lithographies, et la carte de chaque canton.

Recherches archéologiques sur l'église et le village de Groslay (Seine-et-Oise), précédées d'une Étude sur l'histoire et la sépulture de Saint-Eugène, martyr au village de Deuil, avec plans et photographies, par Octave Comartin, maire de Groslay. Paris, Chaix, 1865; in-8 de 224 pages. Prix : 6 fr. 50.

Les vieilles maisons de La Ferté-Bernard, artistes et ouvriers de leur époque, du XVe au XVIIIe siècle, par M. L. Charles. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 26 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Excursion archéologique dans l'arrondissement de Louviers, par M. Renault. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 26 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen, par M. de Caumont.

Inventaire du trésor de l'église de Mattaincourt en 1684, par M. J. F. Deblaye. Nancy, Lepage, 1864; in-8 de 28 pages;

Notice historique et descriptive sur l'ancien Hôtel de Ville, le beffroi et la grosse horloge de Rouen, par E. de La Quérière. Rouen, Le Brument; Paris, Aubry, 1865; in-4 de 80 pages avec 3 planches gravées sur cuivre.

Observations sur la reconstruction de Saint-Martin, par M. Rouillé-Courbe. Tours, Ladevèze, 1864; in-8 de 19 pages.

Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries, ou Collection complète des marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie, par le docteur Théodore Græsse, ancien directeur du Musée Japonais, second directeur du Grüne Gewölbe à Dresde. Bruxelles, Kiessling et Ce, 1865; in-8 de 18 planches, avec explication. Prix : 4 francs.

Sur les figures d'hommes et d'animaux des poteries rougeâtres antiques, par M. le docteur Eugène Robert. Paris, E. Giraud, 1865; in-8 de 7 pages.

Extrait de *Les Mondes*.

Mémoire sur une découverte de vases funéraires, près d'Albano, par le duc de Blacas. Paris, Lahure, 1864, in-8 de 21 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*. Tome XXVIII.

Recherches historiques sur les faïences de Sinceny, Rouy et Ognes, par le docteur A. Warmont, membre du comité archéologique de Noyon. Paris, Aubry, 1864; in-8, de 75 pages.

Titre rouge et noir.

Crosse de Saint-Bernard conservée à la Trappe de Bellefontaine (Diocèse d'Angers), par Dom F. Renon, bénédictin de l'abbaye de Solesmes. Arras et Paris, Putois-Cretté 1864; in-8 de 6 pages avec planche.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Les douze apôtres, émaux de Léonard Limousin, conservés dans l'église Saint-Pierre à Chartres, gravures par M. Alleaume, texte par Georges Duplessis. Paris, A. Lévy, 1865; in-f°. Prix : 50 fr. figures coloriées.

La tapisserie de la reine Mathilde, par M. l'abbé L. Tapin. Paris, Putois-Cretté, 1865; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Costumes historiques des XVIe, XVIIe XVIIIe siècles, dessinés par E. Lechevalier-Chevignard, gravés par Léopold Flameng, Lallemand, etc., avec un texte historique et descriptif, par Georges Duplessis, de la Bibliothèque impériale. Paris, A. Lévy, 1865, gr. in-4.

Sera publié en 75 livraisons de quatre pages et deux gravures. Prix de la livraison : 2 fr 50 c.; sur papier vergé 4 fr.

Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine, et recueillis par Arthur Forgeais. 4e série. Imagerie religieuse. Paris, Aubry, 1865; in-8 de 240 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XVII, pages 429-444.

Histoire de la caricature antique, par Champfleury. Paris, Dentu, 1865; in-18, de XX et 248 pages, avec de nombreuses figures dans le texte; prix 4 francs.

La plus grande partie de ce travail a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Recherches sur la monnaie romaine, depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste, par M. Pierre-Philippe Bourlier, baron d'Ailly. Tome Ier. Lyon, Scheuring; Paris, Rollin, 1865; in-4 de XLVI et 236 pages, avec 49 planches. Prix : 50 fr.

Titre rouge et noir.

Numismatisches Legenden-Lexikon des Mittelalters und der Neuzeit, von W. Rentzmann. 1 Theil. Berlin, 1864; grand in-8. Prix : 2 th.

Essai sur la numismatique gauloise du Nord-Ouest de la France, par Ed. Lambert, conservateur de la Bibliothèque de Bayeux. 2e partie. Caen, Leblanc-Hardel; Paris, Derache, 1864; in-4 de 141 pages avec 20 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie.*

Numismatique mérovingienne. Étude sur les monnoyers, les noms de lieux et la fabrication de la monnaie, par Anatole Barthélemy. Paris, A. Aubry, 1865; in-8 de 22 pages.

Extrait, tiré à petit nombre, de la *Revue archéologique.*

Épisode de voyage; une médaille et une étymologie, par J. F. L. Devaux. Vendôme, Lemercier, 1864; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois.*

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Canova et Napoléon, par Adolphe de Bouclon. Paris, Douniol, 1865; in 18 de 106 pages.

Recherches sur quelques œuvres de Jacques Carrey, peintre troyen, par M. Corrard de Breban. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 17 pages;

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.* Tome XXVIII, 1864.

Notice historique sur Eugène Desjobert, peintre paysagiste, par M. E. Souchois. Paris, Chaix, 1865; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Compte rendu des travaux de la Société du Berry* (11e année).

Institut impérial de France. Notice sur la vie et les ouvrages de M. Hippolyte Flandrin, par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Didot, 1864; in-4 de 23 pages.

Institut impérial de France. Éloge de M. Hippolyte Flandrin, par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, lu dans la Séance publique de l'Académie le 19 novembre 1864. Paris, Didier, 1864, in-8 de 31 pages.

Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une Notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Ouvrage orné du portrait de Flandrin, gravé par Devaux, d'après une peinture du maître, et enrichi de plusieurs fac-simile de lettres. Paris, Plon, 1865, in-8 de 560 pages. Prix : 8 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts.* Tome XVII, pages 64-79.

Notices biographiques sur MM. Foyatier, Taunay, Mathieu et Husson; par M. Berville. Paris, J. Havard, 1865; in-12 de 15 pages.

Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître, par M. G. Brunet. Bordeaux et Paris, Aubry, 1865; in-4 de 71 pages avec 16 planches.

Ligier-Richier. Le Squelette de Bar-le-Duc. Le sépulcre de Saint-Mihiel, par J. J. Laguerre. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1864; in-8 de 11 pages.

Extrait de l'*Almanach de Bar de 1865.*

Recherches historiques sur l'architecture de l'église de Brou. Jehan Perreal (Essai historique, par M. Dufay), Rapport présenté à la Société d'émulation de l'Ain, par M. Cuaz, substitut. Bourg, Milliet-Bottier, 1865; in-8 de 16 pages.

Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies, par Amédée Durande. Paris, Hetzel, 1864; in-18 de 364 pages, Prix : 3 fr.

Collection Hetzel.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Intervention de l'art dans la photographie, par Blanquart-Evrard. Paris, Leiber, 1864; in-12 de 35 pages avec une photographie.

Encyclopédie photographique. Extrait des *Mémoires de la Société des Sciences,* etc. de Lille. IIe série. Tome X, année 1863.

La photographie à la Bibliothèque impériale. Lettre à M. l'administrateur général de la Bibliothèque impériale, par M. L. Curmer. Paris, Curmer, 1865; in-8 de 13 pages.

La réponse à cette brochure a paru dans le *Moniteur* du lundi 28 mars 1865.

Collection ethnographique photographiée sous les auspices de la Société d'ethnographie, et publiée par le marquis d'Hervey Saint-Denys, se composant de types de races humaines photographiées d'après nature, nus et sous trois aspects différents : face, dos, et profil. Planche de 1 à 6. Paris, Challamel, 1864, in-fo.

Chaque souscription, dont le prix est de 36 fr., net, donne droit à 12 photographies collées sur bristol, sous couverture imprimée.

Normandy : its Gothic Architecture an history illustrated by 25 photographs from Building in Rouen, Caen, Mantes, Bayeux, and Falaise. London, Bennett, 1864; in-8 de pp. 50, with 52 illustrations. Cloth. 21 sh.

Le Tour de Marne décrit et photographié, par Émile de la Bédollière et Ildefonse Rousset. Paris, librairie internationale, 1864; in-4 de 67 pages avec 21 photographies;

Odes d'Anacréon, traduction de Ambroise Firmin Didot, Paris, 1865, in-8 de 162 pages, avec 54 photographies d'après les compositions de Girodet. Prix : 40 fr.

Que Saint-Hubert vous garde. Album du chasseur, illustré de 12 photographies d'après les dessins de M. C. F. Dicker. Texte par M. A. De La Rue, inspecteur des forêts de la couronne. Paris, J. Rothschild, 1865; in-4 oblong de 37 pages et 12 phot. Prix : 80 fr.

Les Alsaciens illustres. Portraits en photographie, avec notices biographiques. 2e livraison. Martin Schœnn, Sébastien Brant, Dietrich, Oberlin. Strasbourg, Schmidt, 1864 : in-8 de 8 pages avec 4 photographies. Prix : 2 fr.

Pour la famille, douze sujets de genre, photographiés d'après les premiers peintres de l'Allemagne, texte par MM. L. Gautier et P. Vrignault, précédé d'une Introduction sur l'art allemand, par Léon Gauthier. Paris, Schulzen, 1865; in-4 de 16 pages, avec 12 photographies.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS. AVRIL, MAI, JUIN 1865

SEPTIÈME ANNÉE. — TOME DIX-HUITIÈME

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Un cav
lerı
Un int
Paysa
te
Le p
L'In
L'A
Un

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIX-HUITIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT.

